

معذرة..!

نعتذر إلى أعضائنا كئها وفراء، ذلك أن صدور دورياتنا لاطلع الماصين الجديدين 1427هـ، 2006م، قد تأخر ثلاثة أشهر، ومرد ذلك التغيير الذي تم في مجلس إدارة النادي، وكذلك بقية أندية البلاد، وأدى ذلك إلى إعادة ترتيب أوراق كل ناد، ومنها (جدة)، ومن طبيعة هذا التغيير وأمثلة أن يأخذ بعض الوقت في مسار الإجراءات الإدارية وحركتها عبر وزارة الثقافة والإعلام، وكذلك عبر حلول الأعضاء الجدد وتعرفهم على طبيعة العمل وتعارف بعضهم ببعض..، على أن ما يقرر حول هذه العوريات ومسيرتها، سيكون ذلك لاحقاً خلال الشهر القادم، بعد تمهين البرقية أملم المجلس وما يسفر عنها من قرار يحدد مسارها وجنوى استمرارها من عدمه.

وعلاوات التي أمضت من عمرها وتجربتها خمس عشرة سنة، إحدى دوريات النادي الأدبي الثقافي بجدة، التي كانت لبئات على طريق المعرفة بين بلادنا والوطن العربي وما وراءه، وهي في رأينا معالم لرسالة ثقافية تنطلق إلى أن تتمر عبر المتن، لاسيما في مسار الارتقاء والتطوير، بما أن يتاح لها الدعم المالي والمعرفي، تستطيع استكتاب رموز الثقافة في الوطن العربي، وفق المتغيرات الحياتية ولأسميها في عالم متجدد كثر المعارف والأداء والعمل، ومسايرة أطاق الحياة وجنيدتها وإيقاعاتها ما يحتم الحضور الفاعل عبر مفتقت المساحات، بعيداً عن الجمود والترقب بله التوقف لاستمراز الظروف البعيد منها والتقريب، ذلك أن الحياة بعمامة عمل وكدح وتصبب ودأبها المصير ومثابه التجديد فيها، وأعني ما ينفع الناس ويرقي بحياتهم ومسارها في

زمن لا سهيل إلى التوقف، فله إلا بقدر للتأمل والرؤية الصائبة التي تقود إلى ما هو خير وأبقى وأجنى..

أعود لتجديد الاعتذار عن تأخير صدور هذه الدفعة من دوريات النادي، وهي حال لم تحدث من قبل خلال كل الظروف، فغير أنني قد المحت إلى أن مرد ذلك هو التجديد في مجلس إدارة ناديتنا وأندية البلاد الأدبية بعامة، وأمل أن يفتح للمجالس الجديدة وفيها ومنها نادي جدة، أن تتوجه إلى مزيد من الارتقاء بالثقافة في مهد المرب واللقمة العربية الشاعرة.. ولا أفتأ أردد، أن مقياس رقي أي أمة، ليس بما تملك من مال وثروات سحاب، وإنما بمعارفها، التي تفتح لها آفاقاً إلى الرقي الحياتي والثراء والازدهار وجودها، فالمعلم بكل مشروبه هو الذي يقود إلى المآلي والنجاح والحياة الكريمة، وطموح أي أمة لتشهد التقدم والحياة الكريمة، إذ انتهت التي تعظمها إلى تفطلي للصليب لتكون، بعيداً عن آمال لا يستند على عمل ولا سمي، ذلك أنها أشبه بالأحلام، وكما قل لنشاعروا يوماً قبل المطالب بالتمشي، فيتعلم المرء ويطلع أن يقال حياة ذات قيمة، لا جهد فيها ولا كد ولا كساح، فالجهد عمل، وكتابتنا المميز حشاً على العمل والسمي، فقال الحق: «وقل اصموا»، والأقوال التي لا تعصمها أعمال لا قيمة لها، ولا جدوى منها، ولذلك نقراً في قول من لا ينطق عن الهوى ﷺ: «لا قول إلا بعمل، ولا عمل إلا بنية»، فإذا وعينا ذلك واتجزنا ما نفعل تحقق لنا ولمساتنا عبر هذه السهيل النجح والرقي والحياة الكريمة، بعون الله وتوفيقه، والله المستعان.

رئيس التحرير

لهم من وكنا في هذا القال أن ندقق
 لنظر، بهتاً ومدرسة، هي كتاب الدكتور
 توفيق الزهني الموسوم بـ «في علوم النقد
 الأدبي»⁽¹⁾ بقدر ما نترجم الوقوف عند
 أصوات الأفكار التي انتظمت منته
 والتصورات النقدية - الفكرية التي شكلت
 لبناته.

ولئن شهد الخطاب النقدي المربي اليوم ضروباً من التحولات شتى
 تنهجة ما طرأ على المناهج من تبدل مستديم بها داخل الأنساق النظرية في
 الشرق والغرب من تغلغل فزع بها إلى ازدهار آفاق بكر تروم الاستفادة من
 كشوفات الحداثة، فإن طائفة، ليست بالقليلة، مازالت تنفع عنها دروب
 التحديث في مقاربة النص الأدبي لئلاّ للمسائلة وركوناً إلى الصلصات
 الجاهزة والسنن المألوفة. فتبقى مقلان الأدبية مجهزة ثابرة في مطالبا النص
 ومستقر النقد تكراراً يلك، الأقوال المناورة والنماذج المتسلطة. حتى لكأنه
 يكفي بالاتباع والمسايرة ويكف عن الإبداع، وهو على هذا الحال يطمئن إلى
 إعلام التراث يفكر بهم ومن خلالهم أو إلى المعارف الإنشائية الوهية ينقلها
 نقل من لا يدرك أصولها النظرية وفروعها التطبيقية والمصالحات التي حوت
 بها فشكت مادتها.

يمكن لقارئ مقبلة الكتاب أن يستجلي حيرة المؤلف وهو يعقد
 المقارنات بين إقبالنا على التحديث في النباحث العلمية واحتمالنا بالثورة
 الطارئة على وسائل الإعلام وطرق تبادل المعلومات من وجه، وعزوفنا القريب
 عن مظاهره في الأدب والنقد من وجه آخر. وما بال بعضنا اليوم يصنّون كل
 تحديث في المسالك الأدبية إبداعاً وتقدراً، قراءة وتدرّساً؟ مشاهيرنا، ما قبل
 في شأنهم لم يتغير، تتلوى نصوصهم، لم يتغير... ص 5.

لما تلتقيهما وهو الخيار الإنتلجي فمماه مواجهة حالة التسبب والتشتت التي تظهر مجهوداتنا إلى إنتاج المعرفة ومقصده الأم فهم العلم شروعا في توليدهما وتثمينها.

هكذا انتهى د. توفيق الزوي من مقدمة كتابه إلى الإقرار بأن:

«ليس للمهتمين بدراسة الأدب اليوم إلا الخيار للنهجي والخيار الإنجاني بهذا يكون تأسيس علوم النقد الأدبي» إنقلا فتة حكم عليها المصير بالافتراض ما لم تتعامل مع واقعها وتأخذ برهانات التمهيد، بهذا لا يمكن أن تكون المدائة بالتقسيم؛ إنها أعمال كاملة ص 8.

تمهلاً لهذين الخيارين بنى المؤلف عمارة كتابه - انشروع على مراحل

ثلاث:

سمى أولهما بـ «في تلميمية النقد» وهي عنده ضرورة إستراتيجية - بيداغوجية لأنها ذات توجه فطبعي منهجي تسمى بطلينايك تبايغ المعرفة وكيفيات تحصيلها وتزهيل العلوم لقرنتي إلى مؤتبة الحكم به تقوم النظريات وطاقتها الإجرائية. وكيفما ملحقناها على كثير مما ساد لدينا ثبتت لنا فئة جنود وضائفة نعمة، وآته ما راج في صفوفنا إلا لأسباب ظرفية او لمواصل ضمنية الصلة بالنقد والأدب.

في هذا الباب سمي الباحث إلى أن يتبين كيف تطور النقد من غطل التسبب إلى نظام الضبط معتمداً في ذلك مصنفين برز إهتمامهم بهما بالسبق التاريخي. فعمل الناقد أحمد الشليب «أصول النقد الأدبي»⁽²⁾، عُذ من التضموس الأولى التي نظرت في إشكالية قيام النقد علماً مستقلاً بذاته عن غيره. وقد بُت د. الزوي أن أهمية هذا الكتاب كائنه في «هذا التوجه الذي يسمى إلى جعل الخطاب النقدي خطاباً ضابطاً أقرب ما يكون إلى العلم. ولا يخرج عمل عز الدين إسماعيل والأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة»⁽³⁾ عن هذا التوجه ص 15.

لئن كان تناول هذين الكتليين مطوية لتعتبر المقاربات الأولى التي رامت أن تُجرّد خطاب النقد مما ليس له به عِلقة، فقد مثل مِرْقاة إلى التصريح برأي خطير ذّا إبعاد أصولية (إيمتولوجية): «هاجندر هنا فيلم علم، رغم الاحتراقات على ترك النقد متسبباً لا لمرّة له، ثم إن المبدأ مفيد في نقاشنا إذ هو مواصلة البناء على ما جاء في ثراث العرب القديم...، إننا بهذا نصل حاضرتنا بالنصوص التأسيسية من 16-17.

على هذه القاعدة تشكلت رؤية الد. توفيق الزبيدي مُجدّراً مشروعاً في التراث بأنّها إلهام على أرضية هي القراءة والتصميم حينئذ فكان أن فرّع علوم النقد إلى قسمين كبيرين:

1 - علوم النقد العامة: وبين شباتها تضم علومها فرعياً خمسة هي نظرية النقد وتاريخ النقد ونظرية الأدب وتاريخ الأدب والنقد الاستشراقي.

ب - أما علوم النقد الخاصة فموزعة بين علوم الخطاب الأدبي وعلوم الخطاب النقدي.

وإجراء لما أصبح عليه بتعليمية النقد ترسم صاحب المشروع أن يظهر هواندهما الجلى لما تملق على النقد القديم فتعطر في آليات تشكّله وتتقصى دلالاتها القريب منها والهميد. ولهذا الإجراء طرائق هي كالمناورات يهتدي بها الباحث والدارس والمُتلم والمخطّط البيداغوجي ومنها طريقة التاريخ النقدي وطريقة المداخل وطريقة مدارس النقد.

والحق أننا أصفينا في شمة وبهظة إلى ما سنّعه د. الزبيدي لدقته وسمة علمه ووضوح منهجه بل إله يرسم خطاطة منهجية تنفع كل من شرب في مضائق النقد بسهم.

وإن تعليمية النقد، إن اجتهد الدارسون في تطويرها ستفهم كثيراً من الإعلامية والوسائل التكنولوجية فقد نسل في يوم إلى استعدادات بجمعية تعليمية نقدية أو إلى تحويل قاعات الدرس إلى مضارب تطبق فيها الصوتيات

على النصوص الأدبية وتدرس فيها ردود المتقبلين على تلك النصوص...
إن تعليمية النقد علم دقيق فاعل خالص النقد من تشيئه وأرجع إليه جذوره.
ص 29-30.

في القسم الثاني من الكتاب الذي وضعه صاحبه بـ «تأسيس
الاصطلاحية النقدية المبريدة» بحث في التمييز القائم بين علم الاصطلاحية
(La terminologie) وعلمها الوليد المصطلحية (La terminographie) التي
تعنى بالجانب التطبيقي منقفاً في كينيات نشأة المصطلح وأطوار تولده
كاشفاً عن أهم المؤسسات المساهمة على خزنه وحرقه في الغرب وعندنا نحن
العرب مصرحاً في صديق وحمامة أن القومى المصطلحية تعم الشهد
القفاضي وأن الجهود المبذولة ليست سوى أعمال فردية ممزولة لم تبلغ غاياتها
لأنها تحتاج مؤسسات تُسخر المال والتقنية وتجمع العلماء من كافة
الاختصاصات عسى يتضافر الجهود ويثمر كشوفاً علمية أو فلوفاً معرفية.

وقد تعهد صاحب الشروع بمضن الاضمايا الموصولة بالمصطلح النقدي
مثل قضية الانفتاح والنظام الاصطلاحية مشتملاً في ذلك على الرمز اللغوي
«طبع» في صلبته بالبرقية الجمالية عند العرب والنظام الدلالي للغة.
ولا يسمح لنا المقام بالتوسع في مختلف المعائل التي أثارها، حسبنا أن نشير
إلى أن الرجل قد اشتغل بحقق على نموذج تطبيقي: «مصطلح قصيدة عصماء
منتهياً إلى القول:

«إن استعمل النقد نموتاً كثيرة للتصايد فإنا لم نقف على مصطلح
قصيدة عصماء في الدعوة النقدية إلى القرن الخامس فقد وجدنا الملقات
والسموم والمجوهرات والشواريب والحواليات والحكمات والشوارد... وقد
انقرض ثلث (ت 291هـ) دون غيره باستعمال مصطلحات مستمدة من الأثر
التوثي أطلقها على الأبيات الشعرية. وهي التالية:

للمنك من الأبيات، والأبيات القر والأبيات الموضحة والأبيات المرجطة.
ص 52.

ولعل من وجوه الطرافة والصدق مما في الكتاب القسم الثالث منه الذي استوى كمثلًا عن «آليات الخطاب النقدي» لدى الشابي ووجه الطرافة أن الشعر هو الجوهر في نوس حياة صاحب «أغاني الحياة» وأدبه وأن ما رسخ في الضمائر والمقول صورته شاعراً مما يجعل «البحث في صور أخرى للشابي» غير صورة الشاعر أمراً قلل التداول وصعب الدرس، ص 55.

وبعد أن قاس خط الخطاب النقدي لدى الشابي من الدرس في الكتب والمقالات التي صيغت حول فنه وشعره، أكد أن تلك الدراسات ذات جانحين: انتقائي ووظائفي. وقد رصد الد. الزبيدي المنونة النقدية لدى الشابي في نزعة منهجية صارمة وتدقيق بعثي موثق ليخلص إلى مضارب الترحال من التوبة الشعرية إلى شيطان/ ملاك النقد مكاشفاً تعلق الحس النقدي عنده متسللاً ما الدافع على الخروج من الشعرية إلى النقدية، ص 68.

وضمن هذا البحث يظهر أن الشابي على وعي بتمايز النظامين لا قد صرح في رسالة كتبها إلى الشاعر والمطبيب المموري «علي الناصري» (منه 1930) «وإني أقدم لكيا تمسقة من كتابي الصغير» «الخيال الشعري» عند العرب، الذي وإن لم يكن قصة قلب فإنه جهاد قريحة أرادت أن تحررك الناس وتصورهم إلى سواء السبيل».

ظهرت خصائص الخطاب النقدي لدى الشابي بهيئ هلم من القسم الثالث من الكتاب وقد عالج فيه هذه المسألة من زاويتين: المملك النقدي والجهاز النقدي.

أما عن المملك فقد نبّه في سياق الحديث عنه إلى أن سؤال النقد عند الشابي يدخل سؤال الشعر وشاكله خاصة في كتابه «الخيال الشعري» عند العرب، أما كتاباته النقدية الأخرى فقد أخذت منهى واضعاً نواته سؤال الشعر وما يقتضيه من إجابات.

أما عن الجهاز النقدي فقد لاحظ أن مبدع وإرادة الشعب لا يحضر في مرجعيته النقدية إلا ما كان ذا صلة بثراث العرب. أما ما يخص النقد

الفردية فغالب تصاماً رغم الإشارة إلى بعض التيارات الأدبية الغربية وتخصيصاً الرومانطيقية. ومن ثغرات الجهاز النقدي كما يراها الد. الزبيدي ضعف الطائفة التجريدية إذ يكتفي الشابي في مناسبات كثيرة والتعبير المجازي دون تعمق المصطلح تمعقاً نظرياً، هذا الأمر ينطبق على مستوى الخيال الذي وإن جاء في متونة الشابي النقدية طريقاً فإنه لم ينعت له المصطلح الدقيق غير أن ذلك لا يدم بعض مظاهر الفردة والتميز تجلت في المنطق النقدي إذ اعتمد على عرض خطة مقالاته في البداية وتوسل بالنتج الاستدلالي توسلاً يصرح بالفكرة أولى ليوضحها بضموم الأمثلة ثانياً إضافة إلى أسلوب في الكتابة النقدية أسه وشيق اللفظ وأنيس العبارة وشمري الصور.

إن الذي تُفهمي بنا إليه قراءة هذا الكتاب أن الخطاب النقدي علوم مترابطة متراكبة متواشجة متى لم نفرزها ونجزئها مما يشوبها من قبح النقد تحسرت جمهورنا ونهبت هباءً، وأتينا ما لم نتوسل بعلوم المصطلح وأصولها النظرية والإجرائية بقينا نخط خطاً مشواً في البعض والتخريب.

أما الشابي النافذ فمبينة في الصبغة يدعونا إلي التفكير بعق وصلى مع النفس فيما يصلح لنا منه وقد شرع قرن جديد أبراه وماذا أنتجنا نحن إلى اليوم في باب النقد ونقد النقد حتى نلجأ إلى التقويم والاستصفاء.

إن الحدالة الحق مسابقة وتجاوز وخرق للمسلمات لا يتبي. وتلك، في غير ادعاء أو تمعل، مزنة هذا الكتاب يدعوك إليه في أطوار البقطة واللفظة. يذبح ناز السؤال أو يرفع عنك ما ران من مملوك المثل.

الهوامش

- 1) د. توفيق الزويدي: في علوم النقد الأدبي، قرطاج 2000 - ط 1، 1997 - سلسلة المنهج أولا.
- 2) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، القاهرة - مكتبة النهضة المصرية، ط 5 / 1955 (ط 1 / 1940).
- 3) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي: مرضى وتفسير ومقارنة، القاهرة - دار الفكر العربي، 1992 (ط 1 / 1995).



مقدمة:

تميزت الفترة الممتدة بين أواخر القرن التاسع عشر وما بعد الحرب العالمية الثانية بتراكم كبير في مجال الدراسات اللغوية، وإذا كان من الصعب تصنيف هذه الدراسات في خانة معينة، انطلاقاً من معايير محددة، فإنه يمكن أن نميز، على الأقل، بين مدرستين فهما يعض المنهج المتبعة في دراسة وتحليل المواد اللغوية وما يرتبط بها من صيرورات ذهنية وعوامل فيزيولوجية ومؤثرات خارجية.

في هذا الإطار تندرج معارضة عقد مقارنة بين اتجاهين يمتهران من أكبر الاتجاهات اللسانية الحديثة إنتاجاً واستهلاكاً، ويتلاقى الأمر بالمدرستين: البنائية والتوليفية.

إذاً ما هي الأسس المعرفية والفلسفية لكل منهما؟ ما هي منطلقاتهما المنهجية؟ ما هي أساليب تحليلهما للظاهرة اللغوية؟ وما هي أوجه التشابه والاختلاف بينهما؟ هذه مجرد أسئلة نحاول الإجابة عنها من خلال هذه الدراسة، معترسين بملاحظة هي أن هناك مدارس لسانية جديدة لم نتمسكها.

1 - تحديدات أولية مفاهيمية:

1-1 : مفهوم المنهج: إن كلمة منهج مستمدة من الكلمة اليونانية (Meta-hodos) ومعناها الطريق أو النهج الذي يؤدي إلى هدف ما. وفي اللغة العربية، المنهج هو الطريق الواضح. ويبدو أن أرسطو هو أول من استعمل كلمة منهج، وأسمه على دعامتين: الأولى منطقية تبدأ بالمسلمات

ثم تنتقل إلى طبقات الاستنتاج المنطقي الصلوم لتنتهي بالنتائج؛ والثانية دعامة إجرائية تبدأ بالملاحظة الدقيقة، ثم تنتقل إلى استنباط التسميمات في سلم تتصاعد درجاته حتى تصل إلى المبادئ الأولية¹، وبمعنى هذا التصور الأرسطي أن الباحث يكتشف بالاستقراء ثم يؤسس معرفته في شكل استنتاج. وفي بداية العصر الحديث ظهرت نظريات متعددة في المنهج على يد كل من فرنسيس بيكون وروني ديكارت وبرتtrand راسل وعيل ستيوارت، يركز يكون في مؤلفه (الأورغانون الجديد) على الاستقراء التجريبي الذي يعتمد على الملاحظة والملاحظة ثم القيام بمختلف أنواع التجارب، خلافاً لصاحب الأورغانون (أرسطو) الذي ينطلق من معطيات نظرية. أما ديكارت فيركز على التحليل والتكوين وحتى لا يهوس في إشكالية التعريف ونطرق لإشكالية التطبيق في حق الدراسة اللسانية تقترح التعريف التالي للمنهج:

المنهج هو مجموع **المعطيات العقلية والمعطيات العملية** التي يقوم بها الباحث بهدف الكشف عن الحقيقة و البرهنة عليها بطريقة واسعة وهيئة تجعل المتلقي بمقوعه المعطيات فور أن يصطو إلى توبية² وينممن هذا التعريف الذي مقترحه لجانب العقلي والجانب المعنوي في الممارسة وهذه الأندواجة تقودنا إلى الحديث عن منهجين هما

1-2، **المنهج الاستقرائي**؛ الاستقراء هو كل استدلال ينتقل فيه الباحث من الخاص إلى العام، أو من الجزء إلى الكل، أو من المحسوس إلى المجرد⁽³⁾. ويعتمد الاستقراء على الوصف الذي يعني عند اللسانيين البنيويين ترصد ما نلاحظه من الأشياء، والوظائف والظواهر، وما ندرکه ببعضها من علاقات متبادلة، وتصنيفها وتصنيف خصائصها، وترتيبها واكتشاف الارتباط بينها، إنه كشف دلالات المعطيات الجمعية بالاعتماد على الملاحظة والتجربة. ودعامة ما بينها من علاقات متبادلة⁽⁴⁾.

ويتضمن الدليل الاستقرائي استنتاجاً علمياً يقوم على أساس الملاحظة والتجربة، فالملاحظة تقتضي في المنهج الاستقرائي أن يبقى الباحث أو الذات

المعارضة خارج الظاهرة النحوية التي يدرسها ويكتفي بمشاهدتها كما تقع في الطبيعة أو كما هي ولقطة طبيعية، وهكذا فإن الباحث الذي يطبق للنهج الاستقرائي ينطلق من الواقع ليصل إلى النظرية.

3-1: **المنهج الاستنباطي** الاستنباط عملية استدلالية تنتقل من العام إلى الخاص، أو من الكل إلى الجزء. والمنهج الاستنباطي منهج يقوم على التأمل والاستنتاج انطلاقاً من أفكار وتصورات قديمة، ويختلف المنهج الاستنباطي عن المنهج الاستقرائي في كونه لا ينطلق مباشرة من ملاحظة الورد اللغوية ووصفها وصفاً محايداً، ولكنه يسعى إلى بناء نظريات يرى أنها قادرة على تفسير العالم الواقعي، إلى جميع لذات العالم.

4-1: **الأسس الفلسفية والمعرفية للمناهج** للمتبعة في العصر القديم، تسائل الفلاسفة عن طبيعة ومصادر لمعرفة البشرية ومن هؤلاء الفلاسفة بنكر أرسطو وسقراط وأفلاطون و**عنه البروتغين** وأفلاطون مثلاً كتب عن سقراط وهو يهاور ميون العبد، ويبرهن على أن هذا المولود الشاب يعرف مبادئ الحساب دون سابق تعلم ولا تجربة فليعرفه موجودة في ذهنه قبلها، وما فعل سقراط هو مجرد إيقاظها من كمنها¹.

وحلال عصر النهضة الأوروبية وابتداء من القرن افرزت إشكالية الثقافة البورجوازية فلسفة ونظريات فكرية، استمرت من عصر الأنوار إلى يومنا هذا؛ وساهمت إلى حد كبير في تآطير المناهج المطبقة في العلوم الاجتماعية واللسانية

وعموماً يمكن أن نميز بين ثلاثة اتجاهات أسلمية ترتبط بإشكالية المنهج في اللسانيات الحديثة.

1-4-1: **الاتجاه العقلاني**: ويمثله كل من ديكرات ولينز وميشال بريال. وفي مجال اللسانيات يعد شومسكي وفودرو وكاتز والماسي الفهري من أكبر للدافعين عن هذا الاتجاه. ويرى التيار العقلاني أن العقل البشري (la raison humaine) هو عقل فطري وقبلي (a priori)، أي أنه يمتلك بالفطرة أفكاراً

ومعارف سابقة عن الاحساس والتجربة. وفي حقل الدراسات اللغوية يرى شومسكي أن اللغة تشكل جزءاً لا يتجزأ من هذه المعارف الفطرية التي لا مجال لمص الطرف عنها أثناء الدراسة والتعليل اللغويين. وسنرى كيف وظفت اللسانيات التوليدية، ممثلة بأحد روادها نعام تشومسكي، هذه الفلمسة في فهم وتفسير الظواهر اللغوية. إن المدرسة التوليدية تستعمل النهج الاستنباطي في التعليل اللساني فتحلل اللغة عن طريق صياغة الفرضيات التي تفهم بها القضايا الممكن ملاحظتها وتدرس العلاقات القائمة بينها^(٥).

2-4-1: الاتجاه القلدي - يمثلته ولف ودلاند هيوم وجون لوك، يرى هذا الاتجاه أن المعرفة تصدر عن التجربة والملاحظة كما أنها تبتثق من سلسلة العقل الهمدي (posteriorité) التي تقول إن العقل البشري عبارة من صفحة بهضاء تتطبع بأثار الاحساس والتجربة. وسوضح كيف وضعت اللسانيات البهرية العسمة التجريبية والوصعية اللغوية لوردولف كارناب. ولذا تطلق من الواقع اللغوي إلى البهرية اللسانية (لقد اعتبرت الوصعية للتطبيق المصموموليف فلسفة عامة للغة وقسمها كارناب إلى التركيب syntax الذي يدرس بناء الجمل وتنظيم الكلمات المصماتيك se mantique أو الدلالة التي تدرس معاني الكلمات، ثم المواقماتيك pragmatic الذي يدرس البناء والمعاني والأشخاص الذين يتحدثون هذه الكلمات).

2-4-2: الاتجاه التوفيقى - يمثلته كانط (1724 1801) وكثيرون. فكانط هو أحد فلاسفة الأنوار العقلانيين، ما يتميز به هو الثورة التي أحدثها في المعرفة الإنسانية حيث تجاوز الشككية الديكارتية وعمل من أجل المصالحة (Transaction) بين الفطرية والإمبيقية. إن المعرفة عند كانط تأتي من خلال عنصرتين رئيسيتين هما الميساسية (la sensibilité) والفهم (l'entendement). فقد بين أن العلوم الاجتماعية والإنسانية، التي يمد علم

اللسان واحداً منها. لا تصل إلى معرفة الأشياء والمواضع التي تبغي دراستها وإنما تصل فقط إلى تمثيلات حول هذه الأشياء»⁽²⁾.

2 - اللسانيات البنيوية والمنهج المادي:

2 / نشأة اللسانيات البنيوية: يقول فرديناند دي سوسور (1857-1913) كانت دراسة اللغة تتم حسب مقاربات متعددة: فلولوجية، وجمالية وتاريخية واجتماعية. إلا أن نشر كتابه *مدرسة في اللسانيات العامة* سنة 1916، أحدث ثورة منهجية في علم اللسان.

لقد تأثر سوسور بمدة معكروين وباجتير في علم اللسان أمثال نطيد وبيسمي (D. Whitney 1894-1927)، ويودوان دي كورتساي (J. Boudouin 1839-1914)، وشاول سوتشور بيرس (S. Courtenay 1845-1929)، فقد أخذ منهم مفاهيم كثيرة في علم وظائف الأصوات (phonologie) والنظام القوي والقانون اللغوي ورغم أن الدراسات الصوتية والتلفظية الشكلية أعطت البحوث والاستقصاء في اللغة فهمة إضافية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. فإن سوسور يمد، بنوع مبالغ، الأب الروحي لللسانيات الحديثة والمعاصرة.

لقد استعمل سوسور كلمة نسق ولم يستعمل كلمة بنية، كما أنه اهتم باللسانيات الداخلية (linguistiques internes) التي تدرس نطق اللغة وهواضعها الباطنية، تاركاً اللسانيات الخارجية، التي تدرس تطور (linguistiques externes) اللغات واللهجات وتوزيعها الجغرافي وعلاقاتها بالسياسة والمجتمع والثقافة، للباحثين الذين يهتمون بذلك. وهكذا فإن سوسور يمد أول من وضع البنية الأولى لظهور المنهج البنيوي، ذلك المنهج الذي ستتعهد مماثلة الواضحة ومتطابقة للبرهنة في مؤتمر يراغ عام 1929 بمدينة من رومس يكويسون وكوششمسكي Karschinsky وترويسمكوي

Troubetzkoy وقد اعتبروه منهجاً علمياً صالحاً لاكتشاف قوانين بنية النظم النحوية وتطورها⁽⁹⁾.

2 2 المنهج الهنري والسلوكية أية علاقة؟ تمثل السلوكية تبجيلاً جديداً في علم النفس المعاصر. يرى السلوكيون أن تعلم علم النفس التقليدي يكمن في عدم قدرته على الوصول إلى نتائج مهمة. كما أن أدوات المنهجية غير إجرائية إذا أردنا أن نصل إلى الحقيقة. لقد تأثرت السلوكية بتجاذبات العلوم الرياضية والطبيعية والفيزيائية والكيميائية التي استطاعت أن تحقق، خلال القرن 19، القطيعة الإستمولوجية مع أمها الفلاسفة، وتصبح كيانات مستقلة لها إستمولوجيتها وبنيتها الخاصة بها.

تأسست المدرسة السلوكية على يد ومليون Watson الأمريكي في بداية القرن 20، ومن مبادئها

♦ اعتبار الإنسان شبيهاً بالآلة المقتدة

♦ الاختصار على دراسة السلوك الخارجي لأن الاتصال غيبية سوداء (Black Box) لا نستطيع دراسة سلوكه الداخلي.

♦ رفض منهج التأمل الباطني Introspection الذي نزعته كل من هيلمهولتز (Helmholtz) وفشنت (Wundt) وجيمس (James) والذي يمتني بملاحظة ما يجري في الشعور من حركات حسية أو عقلية أو انفعالية وبالتالي العمل على وصفها وتحليلها وتأويلها⁽¹⁰⁾.

♦ إنكار وجود قدرات واستعدادات فطرية إذ لا تمتدح السلوكية بتكاد موزوت ومعارف شبيهة.

وتعارض الدراسات السلوكية الدراسات المعنوية والمعرفية التي كشفت عن وجود ما يسمى بالصبغيات (phenotype)⁽¹¹⁾، التي تؤكد فطرية المعرفة ووجود بنيات ذهنية سابقة، ودور التجريبية إنما هو مجرد التدح أي استنارة هذه المعارف الفطرية التي تبدأ في التطور والنجلي وفق

نظامها الخاص بها. يعني أن هناك عمليات غير ضرورية ملموسة في سلوك الإنسان هم فيها أحاسيسه، ومشووه، ورغبته.

في هذا الإطار برز، إلى جانب ولطرون وميلير وسوسور، الأمريكي ليووارد بلومفيلد (Leonard, Bloomfield 1887-1949) الذي كان له نصيب الميق في وضع الحجر الأساس في بناء النظرية البنيوية في علم اللسان البشري. وإذا كان الحياث قد تحدث بدءاً عن ثورات كتابه اللغة (langage)، فإن زكريا ركز على إيجالياته، وحسبوا ما يتعلق منها بالمبادئ المنهجية (التكنولوجيا) التي اقترح (بلومفيلد) تطبيقها في دراسة الظواهر اللغوية، حيث يطرح للمنهج اللاني بدلاً للمناهج السابقة والمعاصرة

2-3 التحليل اللساني حسب المنهج البنيوي يذهب كل من جان بياجيه ولغفي مشاوس وطروصوا شافليه وكما أيو ديب إلى أن البنيوية منهج للبحث العلمي وليست منهجاً وإنما هي منهجها هو الترتيب بمبادئ الدراسة العلمية. أما جورج كاتيليه فيشك في إمكانية تأسيس منهج بنيوي وتنطلق اللسانيات البنيوية من هذه مميزات منهجية بطورها فيما يلي

❖ عدم الاهتمام بالظواهر الواعية للغة ودراستها في أنبثها وترتيبها دراسة سلككروية لقد رأى سوسور أن اللغة شكل (form) وليست جوهراً (substance)، وأنها تشكل نظاماً منطقاً قائم الذات، له قواعد الخاصة وروابطه الذاتية الداخلية. إنها مجموعة من العناصر لأشياء موجودة في الخارج و/أو الواقع. وهذا الواقع ليس منظماً، فاللغة هي التي تنظمها⁽¹¹⁾. إلى الشكل العمري هو سلسلة الأصوات والتموجات الصوتية يبعثها الجهر هو المعنى. إنه داخلي وهيئة تسمية تنوير بتميز الأشخاص والتواضع. وبالتالي فهي عبر قابلة للملاحظة والقياس ولا لصراصة الدراسة العلمية⁽¹²⁾.

❖ إحصاء اللغة اللغوية لصراصة الدراسة العلمية من خلال لزاحة حقيقتها المطاة في التجربة التاريخية أو المجتمعية أو التطورية..

♦ رفض التعامل مع الوقائع اللغوية كما لو أنها كيانات مستقلة. إن المواد والكلمات اللغوية ليس لها استقلال مادي، ولكنها في حاجة إلى الفهم عن طريق تمثل اللغة نسقاً مهنياً على أساس قيم خلافية وعلاقات تضاد محاللة لها.

♦ اعتبار اللغة نسقاً أو نظاماً مهنياً على أساس علاقات لغوية مباحلة⁽¹⁵⁾.

♦ اكتشاف قوانين علمية مطابقة على صعيد الوصف والتجربة.

2-3-1: خطوات المنهج البنوي: قلنا بأن المنهج البنوي منهج مادي يهتم بدراسة اللغة وقواعدها الداخلية ونظامها البنوي ويتضمن هذا المنهج الخطوات التالية:

2-3-1-1، ملاحظة المادة اللغوية إلى النظرية البنوية نظرية استقرالية تجريبيهة تنطلق من الواقع اللغوي وبدأ بملاحظته ملاحظة علمية موضوعية توحى البصيرة والتجريب إلى اللسانيات البنوية لسانيات وصفية يبدأ الباحث فيها بجمع المادة اللغوية ثم يصممها وصف خارجياً، يقول بلومفيلد: لكي يكون التعبير البنوي تحليلاً علمياً ينبغي أن يكون قائماً على الوصف بعيداً عن التصور التجريدي والعمل الفني والفكري

2-3-1-2، فحص المادة اللغوية إلى النظام اللغوي ثابت في كل اللغات. ولا تطفل للدراس اللسانية في هذه القارية التنسقية تقريباً، ولكن الاختلاف يكمن في الطريقة التي يبالغ بها كل اتجاه التمسق البنوي فالتنهج البنوي يركز أساساً على الجانب النقي والكلمية والتفاعل والمداخلات والعمليات والمخرجات. إلى هذا المنهج يبعث العلاقات التصلبية بين عناصر التنسق ثم يجزئها ثم يحلل ثم يركب، ويضمحل هذا دون أن يفكر في ربط النص أو التقطاب البنوي بصلابه أو إبطوه الزمكاني أو الظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي أنتجت. فقرة التنصوص لإف فراءة مولوية محاللة (immanente) وليست تفويضية⁽¹⁶⁾. ذلك ما نجده عند جانك لكان (J. Lacan) خلافاً لتفويذه فليكس غوتاري (F. Guattari) وجبل دلو

(G. Deleuz) اللذين يتميزان القراءة التأويلية (Herméneutique) وهي قراءة ترتد إلى الفلسفة العقلانية و المنهج التأويلي.

3-1-3-2 صياغة الفرضيات: بعد ملاحظة الظاهرة اللغوية وحسبها يقوم الباحث اللساني بصياغة فرضية معينة انطلاقاً من نظرية.

4-1-3-2 تعميم الفرضيات اللغوية. بعد صياغة الفرضيات يقوم الباحث بفحصها للتأكد من صحتها أو عدم صحتها. فإذا تأكد من صحتها فإنه يستطيع أن يبني نظرية. وتكون هذه النظرية قد انبثقت من الجزء والخاص، أي من تطبيقها على الكل والعام إلى جميع اللغات. أما إذا تأكد عدم صحتها فإنه لابد من التخلي عنها.



خطاطة توضح خطوات المنهج الاستقرائي في التحليل اللساني

وهكذا نلاحظ أن المنهج البنوي منهج استقرائي ينطلق من مسلمة مفادها أن الكمية العلمية اللغوية *Compétence linguistique* تصدر في رأي الجوسويين، عن عوامل غير فيزيولوجية، وبالتالي فإن المعرفة اللغوية الاعتبارية الاتفاقية بين الأطراف الموجودة هي وصية تواصلية هي التي تحدد هذه الكفاءة، وكما أن هذه الكفاءة اللغوية بامتدادها غير قابلة للقياس والملاحظة العلمية فيجب أن نلتجئ إلى الأداء اللغوي الذي يرتبط بالاستعمال الحقيقي والفعلي للغة. وهذا الأداء هو نطاق صوتي لمواد لغوية مختلفة.

2-3-2 مفهوم اللغة عند سوسور. يتحدث البنويون بطبيعة الحال، عن اللغة والنحو والصرف والتراكيب والتواصل. وستحاول عرض بعض التشريفات التي نمنحها ضرورية.

❖ **اللغة *langage*** يميز سوسور بين اللغة والكلام فاللغة نظام اجتماعي مستقل عن المراد إلى اللغة هي مجموعة من الإضافات الضرورية وضعها الهيكل الاحتمالي للمسمح باختيار أو استخدام شبكة الكلام لدى الأفراد. في اللغة نظام يتكوّن من عناصر فاعلة ومتفاعلة في إطار كلية يحدد فيها كل عنصر علاقته الحلقية بالعناصر الأخرى حتى إذا طرأ تغيير على أحد العناصر تغير النظام كله وربما تعطل مثال: أ) ينجو الباحث دراسة ميدانية في موضوع البطالة. ب) الباحث دراسة في موضوع البطالة ينجو. إذاً نلاحظ أن الجملة الأولى سليمة بينما الجملة الثانية فهي غير سليمة رغم أن عناصر النظام هي نفسها؛ فالذي تغير هو العلاقة مع النمط، أي المحور الجدولي (*l'axe paradigmatique*).

❖ **الكلام *parole*** هو الإنجاز أو الاستعمال الفردي للغة.

أبصاراً، يميز علماء اللغة العرب بين اللغة والكلام ويقول أحدهم بأن «الكلام عمل واللغة حيود هذا العمل، والكلام سلوك واللغة معاهير هذا السلوك». الكلام نشاط واللغة قواعد هذا النشاط... الكلام حركة واللغة نظم⁽²⁰⁾...

❖ **الدال والمعلول:** يدور الدحول في التفاصيل. نقول على حد تعبير دي سوسور بأن لكل علامة (signe) وجهين: الدال (Signifiant) والمندول (Signifié). والعلاقة بينهما علاقة اعتباطية انتقائية وليست طبيعية ماضية إلى الدال عند دي سوسور هو الصورة المسموعة التي تكونها الأصوات، النقطة بواسطة الأذن، في دماغ المستمع خلال دورة الكلام، إنها حقيقة بنفسية وعادية، أما المندول، فهو تلك الصورة الذهنية التي تشكلها نفس الأصوات في ذهن المستمع. الشيء الذي يجعل المفهوم يدل على مجموع الصفات المشتركة بين أفراد المجتمع الواحد فيما يدل الماصبق على جميع أفراد الجنس الواحد مثال: الكلل مفهوم يدل على شمول الجنس المحدود وعلى الصفات المشتركة التي هي الكهونة، ماصبق هذا المفهوم هو الإنسان والحيوان والجماد، وكلما أضفنا صفة للمفهوم حذفت فرداً من الماصبق مثال الكأس الحي = الإنسان والبهائم. وقد عبر النطق الأرسطي الفصيح عن هذه العلاقة الطردية هكذا: ضيق للمفهوم يلزم عنه اتساع الماصبق.

❖ **الدلالة:** الدلالة عند دي سوسور مجرد علامة، تتعلق من تألف الدال والمندول وقد ميزت مدرسة النقد الجديد بين الجنس «ن» الذي هو من وضع صاحب النص والدلالة «signification» التي هي من وضع القارئ وللنص.

❖ **المورفوسنتكس:** (morphosyntax) ميزت الدراسات القديمة بين الصرف والتركيب على أساس أن الصرف يعطي الشكل. ويهتم بدراسة الأزواج والواحد والاصبح والأوران بينما يعطي التركيب الوظيفة، أي أنه يهتم بدراسة تركيب الكلمات وتنظيمها وتداخلها داخل الجملة الواحدة²¹. ولما كانت البهوية لم تعد لهذا التمييز مسوغات منهجية. وظهر مفهوم جديد ألا وهو المورفوسنتكس الذي يعني الدراسة الوصفية لقواعد لتداخل فيها المورفيمات أو المونيمات لتؤلف وحدات لغوية كبرى. وفي هذا الصدد نقترح تعريف للمصطلحات التالية:

❖ الجذر *lexème* هو المادة الأولى التي تشكل الأصل-والجذر ثلاثي في اللغة العربية. ومنه تطلق المعاجم والقواميس العربية باستثناء لسان العرب لابن منظور في طبعة مصادر. إن الأفعال: استدخل وتدخل وترجع إلى الجذر دخل⁽²²⁾.

❖ المورفيم: *morphème* ويسمى صيغة كذلك، وهو مرتبط بالشكل إلا أنه يؤثر على المعنى والدلالة. دخل - دخلوا أو دخلتم الاستخال

❖ المونيم: *monème* هو الكلمة ويسمى الجذر + المورفيم.

❖ الفونيم: *phonème* أصغر وحدة صوتية. ولهت لها دلالة في اللغة العربية إذا كانت منعزلة كحرف ك مثلاً له دلالة في مونيم كتب ودلالة مفهورة في مونيم أكرم.

❖ القيم الاختلافية *valeurs distinctives* إن حرف ل في السلام ليس هو حرف ل في الصلاة من ناحية الصوتية الباطنية (الحاش). وهناك قيم خلافية أخرى.

2-3-3 مفهوم اللغة عند بلومفيلد. تعد اللغة بالتمسية لبلومفيلد سلوكاً فيزيولوجياً يراء مشيرات خارجية ولتوضيح هذا الافتراض يقدم لنا المثال التالي.

كأن جاك وجبل يتمشيان في حديقة، ويهتماً هما كتنك رأت جبل تقاح ناضجة على شجرة طويلة؛ وبسبب هذا التأثير الخارجي بدأت تحرك حنجرتها ولسانها وشفتيها، الشيء الذي جعل جاك يثار فيتعلق بالشجرة ثم يفسد تقاحه لجبل⁽²³⁾. إلى التحليل اللساني البنيوي لهذه الواقعة هو كالتالي:

1 إن التقاح ورفية جبل لها حدث فيزيولوجي خارجي سابق لعملية النطق والكلام وبالتالي فهو مؤشر عملي *stimulus* وواقع موضوعي ملائي يطلق منه للنهج البنيوي خلال عملية التنفيل اللساني.

ب - العنفة الكلامية لجبل هي استجابة لنوعية réponse لهذا النشر التمثيل في تحريك الحنجرة والشفقين واللسان.

ج - هذه الاستجابة القوية لجبل أصبحت مثيرةً لغوياً لجالك.

د - تعلق جالك للشجرة وجني التفاحة هو استجابة عملية وقد رأينا أن بلومفيلد تأثر كثيراً بالسلوكية. فاعتبر كل نطق صوتي استجابة لإثارة خارجية محيطية، وليس له أية علاقة توليدية مع ما يمثل في الدماغ البشري.

وقد طبق هذا المنهج البنيوي على اللغة الفرنسية من طرف المنحد من الباحثين²¹ كما طبق على اللغة العربية من طرف كمال أبو ديب سواء في "جدلة الحياء والتجني في الشعر العربي" أو في الشعرية.

3) اللسانيات التوليدية والمنهج العقلي

3-1- **النشأة:** هي حصة الصراع بين الاتجاهين الماركسيين والآنجلوسكسونيين. وفي سياق ثنائي ماروم بمطلمات الحرب العالمية الثانية وما أفرزته من وجودية وظاهرائية وشخصانية وإنسية ومادية ماركسية وبرعات لا علموية وتيديولوجيات متصارعة، في هذه الظروف الماخضة، صدرت ثلاثة كتب تهم علم اللسان: الأول لبولومفيلد تحت عنوان "الثقفة"، والثاني لمسكهر تحت عنوان "المنطوق اللغوي" سنة 1957، ثم كتاب شومسكي "البنى التركيبية structures syntactiques" سنة 1957. وبعد هذا الكتاب الأخير نقطة تحول في الدراسات اللسانية على الإطلاق رغم ما كتبه هاريسم زلنغ Harris zeitig ورومان جاكوبسون Jakobson ورويس هال Halle Morris

لقد أحدثت شومسكي بكتابه هذا ثورة علمية في اللسانيات للماصرة. ففي هذا المؤلف يتحدث عن النظرية اللسانية التي يجب أن تحل مفردة للتكلم على أن ينشج الجمل التي لم يسممها من قبل وعلى أن يتهمها. وذلك

انطلاقاً من قرامد ضمنية تمكنه من توليد الجمل وتحولها لتوليداً وتحويلاً
لا مثلهين⁽²⁴⁾.

- وقد مرت هذه اللسانيات الجديدة (التوليدية التحولية) (Generatives et Transformationnelles) بعدة مراحل يمكن تلخيصها فيما يلي:

أ - مرحلة المباني التركيبية سنة 1957.

ب - مرحلة وجوه النظرية النحوية سنة 1965

ج - مرحلة الأعمال التي أنجزها باحثون كمنجون امثال كلتز Katz وفودور Fodor ، والتي تندرج ضمن معلم الدلالة التوليدية، وإلا كان سوسور الأب الروحي للبيوية. فإن تشومسكي يعد الأب الروحي للتوليدية.

د - مرحلة الأعمال والنماذج الثابتة لتشومسكي والتي تميزت بمراجعة هذه النماذج المارضة وعادة **النظر في نماذج الأول**، وقد ليما شخصياً نزوعه إلى التماثل مع البيوية والاتجاهات الفكرية والتجريبية من خلال المناقشات التي جمعت لهامبرج دوي شهرة علمية²⁵ . وعلى رأسهم جان بياجيه كما أن إمكانية الحديث عن الأثر تسهجي لمارتي على نظرية تشومسكي إمكانية واردة.

2-3 مفهوم اللغة عند التوليديين. ترى المدرسة التوليدية أن اللغة هي مجموعة من الجمل. وهذه الجمل تصنف إلى فئة الجمل المنفية وفئة الجمل الإثباتية للمجهول وفئة الجمل المثبتة. ويرتبط بعض هذه الجمل ببعض الآخر. يقول تشومسكي.

«من الآن فصاعداً نعتبر أن اللغة كلغة عن مجموعة (متكاملة وغير متكاملة) من الجمل. كل جملة منها طولها محدود ومكونة من مجموعة متكاملة من العناصر»²⁶. فاللغة في رأيه ظاهرة بالغة التعقيد، ودراستها تقتضي بناء نظرية فأسكانها أن تمسح التوصلات اللغوية²⁷. إن نقطة الاختلاف بين تشومسكي وسوسور هي أن الأول يهمل اللغة انطلاقاً من

مسلمة أنها وسيلة للتواصل أو التعبير بينما يعللها ويفسرها الثاني انطلاقاً من مسلمة أنها مجموعة جمل كل جملة منها تحتوي على شكل صوتي وعلى تفسير دلالي ذاتي معانيها. فالأول يتحدث عن اللغة باعتبارها شكلاً قبل كل شيء بينما يعطي الثاني الأسبقية للجوهر والبنية المعهقة دون أن يهمل البنية المسطحية، أي المعنى الظاهر للغة. فالأهم في اللغة حسب للنهج الغريسي ليس هو جانيها اللغوي البنيوي ولكنه قدرتها على التوليد والإنتاج الجملي. فقد تأثر التوليديون كثيراً بديكارط وغيره من العقلانيين وتبنوا مقولات الإبداع اللغوي والسلوك الداخلي وما يحتمل من قدرة وطاقت داخل الدماغ أو العقل البشري.²⁰ لقد ألف تشومسكي كتاب اللسانيات الديكارتية عام 1966، وفيه تشر كثير بديكارط وهو سميرل Von Humboldt اللذين يظهر مفهوم الكفاية عندهما بوضوح.

إن اللغة عملية توليدية **فضالة** في ذهن البشري قادرة على الخلق والإبداع من خلال قانون نحوي علم يشمل كافة اللغات البشرية هذه العملية اللغوية تتكون من 3 عناصر بنوية هي

(1) **العنصر النحوي** ودوره مردوج تنظيمي حيث ينتج معان نحوية منظمة؛ وتوليدي لأنه يولد عدداً من الجمل النحوية.

مثال: «شرح الأستاذ للدرس اليوم» بطريقة جيدة.

للتظيم: حيث لا نقول كـ «شرح الدرس اليوم الأستاذ بطريقة جيدة».

التوليد اليوم، يشرح الأستاذ للدرس بطريقة جيدة «يشرح الأستاذ اليوم الدرس بطريقة جيدة» والدرس يشرح من قبل الأستاذ بطريقة جيدة «إن شرح الأستاذ للدرس شرح جيد اليوم» «الدرس شرحه الأستاذ».

ب) **العنصر النحوي**، أي قدرتها على تحويل الجملة الواحدة إلى جملة شرطية أو تعجبية أو استفهامية أو منطوقية. مثلاً: «شرح الأستاذ للدرس» «هل شرح الأستاذ للدرس» «إذا شرح الأستاذ للدرس فـ

التلاميذ يهيمون... ونجد عند تشومسكي ما يسميه بالارتباط البنيائي الذي يرتبط به إجراء التحويل مثلاً: (أ) «قرأ الرجل الكتاب» تحولها إلى (ب) «الكتاب قرأه الرجل». فالجملة النشطة تحولت من الجملة الأولى بواسطة إجراء تحويل نقل الركن الاسمي إلى موقع الابتداء، وهذا التحويل يتناول الركن الاسمي الذي يقع على مسار الفعل فنقله إلى موضع الابتداء فاركباً ضميراً علائقاً إليه في الموضع الذي كان يشغله الركن الاسمي.

ج) **العنصر التركيبي** وظيفته هي إنتاج جمل سليمة سواء أكانت منطوقة أم مكتوبة.

ويقيم مارن أوعر مثلاً تصبغة رياضية وعملية توليدية للجملة التالية: **النتيجة:** The book could have been written by Chomsky يمكن أن يكون الكتاب قد كتب من طرف تشومسكي.

3.3 دراسة النحو عند التوليفيين. فقا بأن التوليفيين اهتموا بالجانب التواصل في دراسة اللغة، إلا أن التوليفيين يركزون على البنية العميقة والجانب الضمني. والملاحظ أن تشومسكي مثلاً يتحدث عن العمل والعمل والعمول والرتبة أي عن الفاعل والفعول والنظام، ويقول بأن الجملة يمكن أن تكون سليمة من حيث النحوية أو القواعدية grammaticale التي تصنف، بطريقة ملائمة، وضع ما هو مقبول في نحو ما وما هو غير مقبول. وهي غير صحيحة من الناحية للمنطقة المقبولة acceptability. ونلاحظ أن تشومسكي، في نموذج الأول 1957، يطبق الأسبقية للنحوية وبقربها بالكفاءة اللسانية على حساب المقبولة التي يقرها بالإيجاز 30، لكنه عاد في نموذج 1965 ونماذج تالية فاهتم أيضاً بالمقبولة

يرى تشومسكي أنه لا بد من نظرية لممارسة التحسين اللساني. وهذه النظرية تتكون من النحو التوليفي التحويلي الكلي إذ يعتبر النظرية النحوية نظرية علمية يمكن تطبيقها على جميع اللغات الطبيعية فالنحو إذاً نظام من القواعد والبيانات، والبيانات الجديدة لخصائص الحمل الشكافية والدلالية حيث يشمل في تعامله مع مجموعة من الميكانيزمات الذهنية من أجل فهم لغة ما والتحدث بها (..) فالنحو الساني نظام من البيانات والقواعد والشروط، أي أنه عبارة عن عناصر وخصائص مشتركة بالنسبة لمسلط لغات العالم¹¹.

ونظراً لتأثر تشومسكي بالنظريات الفيزيائية (غاليلي) خاصة والعلمية عامة، فإنه يهتم تشابهاً بين خطوات النظرية الفيزيائية وخطوات النظرية النحوية، فهي الفيزياء تهني النظرية على ما يلي:

- حدد من الملاحظات سواء أكانت طبيعية أم موضوعية أم تنبؤية أم تفانجية.
- الربط والتركيب بين هذه الظاهرة للظاهرة.
- التنبؤ بظاهرة جديدة.

ويرى أنه بإمكان الباحث اللساني أن يطبق في حقله هذه الخطوات كما يلي.

- ملاحظة عدد محدد من النطق الصوتي.
- تمييز ما هو نحوي وما هو غير نحوي.
- شرح الظاهرة اللغوية بطريقة مبسطة.

ولتوضيح هذه الخطوات نقول بأن الباحث يميز بين ما هو نحوي وما هو غير نحوي انطلاقاً من القانون العلم الذي يحدد الطرائق السليمة تبعية الوحدات النحوية وصياغتها، وهنا لا يعني أن تشومسكي يتجاهل الدور الذي تلعبه الدلالة والتداول

4-3 خطوات المنهج التوليدي: تطلق اللسانيات التوليدية من معلومة وهي أن تفهم الظاهرة اللغوية تفهماً مسبقاً مسبقاً يقتضي الانطلاق من نظرية مبينة بطريقة علمية ثم الانتقال إلى الواقع الذي نمر به ونفسره وفق مبادئ هذه النظرية. خلافاً للمنهج البنيوي الذي يسلط من الواقع نحو النظرية كما أسلفنا. فلكي يحلل الباحث اللساني الظاهرة اللغوية فإنه يلزم - كما يرى تشومسكي - بالاضراب من التكلم واستكناه قدرته الكلامية التي تشتمل داخل البنية البشري. ويمكن تلخيص خطوات المنهج التوليدي فيما يلي.

4-3 1 وضع فرضية لغوية: انطلاقاً من البحث العلمي في مجال اللسانيات، وانطلاقاً من نظرية علمية وأصحة للمعالم والحدود والخصائص حيث يقوم الباحث بوضع فرضية البحث والتحليل.

2-4-3 تحديد الفرضية: هي خطوة ثانية يقوم الباحث بتطبيق الفرضية اللغوية على بعض المواد اللغوية. لأنه يطلق دائماً من العلم إلى الخاص ومن الكل إلى الجزء خلافاً لأن يعتمد المنهج الاستقرائي.

3-4-3 إعادة صياغة الفرضية اللغوية : عندما ندعو الحاجة إلى إعادة النظر في الفرضيات من أجل جعلها أكثر مطابقة وملاءمة للأهداف المتوخاة.

3-4-4 تثبتت الفرضية اللغوية . عندما نتأكد من ملاءمة الفرضية للمواد اللغوية نظرًا لتفصيلها وتوسعها على جميع الحالات والظواهر اللغوية.

خطاطة توضح خطوات المنهج الاستنباطي

مأخوذ عن المجلة العربية للعلوم الإنسانية عدد ١٩٩٤، ص ١٠١

وفي هذا الإطار فإن تشومسكي يطرح النحو الكلي (*grammars*) و *universal*) ويرى أن الرتبة فاعل - فعل - (مفعول) التي نجدها في اللغة الإنجليزية صالحة للتطبيق على جميع لغات العالم الطبيعية. وينطلق في كلامه هذا من فرضية أننا ننسدر من فرع واحد، وبالتالي يوجد بيننا جميعاً اتحاد وليس تفرقات، وهذا ما يشبه الحالة البدائية السابقة عن التجربة. ونفس الاتجاه والمنهج يطبقه الفاسي الفهري على اللغة العربية إذ يقول بأنها تملك ربتين هما : (أ) فعل - فاعل - (مفعول) مثال: يشرح الأستاذ الدرس؛ (ب) الأستاذ يشرح الدرس، أو الدرس يشرح الأستاذ، أو الأستاذ طلبت منه

شرح الدرس، أو «الجهود» به الاستلاء. وهناك من يرى أن اللغة العربية لا تملك إلا رتبة واحدة هي فعل - فاعل (مفعول) إنها رتبة أصلية سائدة تحكم كل عريضة لغوية. وفي حالة رتبة ثنائية مثل فاعل - فعل (مفعول)، أو مفعول - فعل - ضمير عائد على المفعول فاعل - الدرس يشرحه الأستاذ بأن هذا الفاعل لا يتقدم ولا يتأخر من داخل المركب الفعلي إلى مكان متقدم على الفعل في مخصص التطابق³²، وإذا وجدنا اسماً متقدماً في الجملة الثنائية. الدرس يشرحه الأستاذ: كما نجد في القرآن الكريم ومبانيه لجنسها هي حالة رتبة ثنائية، يحتل الاسم المتقدم في المركب الفعلي موقع الموضع (T) وليس موقع الفاعل، مثله في ذلك مثل الاسم المتقدم. وهذا ما قال به العلي المصيري (1981 و 1984) أهمّ مصدر للاختلاف بين مدرسة البصرة ومدرسة الكوفة من حيث اعتبار الاسم المتقدم متقدماً أو متأخراً³³. ولكن إذا كانت الجملة خالية من مفعول به وتقدم المركب الاسمي، فإن المتقدم بعد فاعلاً لا موصوف في رأي العلي (1991). ورأي مدرسة الكوفة الذين يجيزون تقدم الفعل خلاقاً لمشكلة البصرة

خاتمة لقد حاولنا في هذه الدراسة أن نقارن بين مدرستين من حيث المنهج المعتمد في الدراسة القوية، وحصرنا المحولة في اللسانيات المعاصرة. وفي نفس السياق نسجل الملاحظات التالية:

- إن الدراسات اللسانية جد متشعبة، وبالتالي يكون تصنيفنا لها إلى بنوية وتوزيعية ووظيفية وتوليدية تصنيفاً إجرائياً نتمسك من ورائه إلى جعل للتقليدي العادي يكتسب بعض المعارف في تخصص يميز بقدرته الاختراعية، فالتنظريات اللسانية تعرض نفسها حالياً على جميع الباحثين وفي كل التخصصات والعلوم.

إن الشك في الحديثة استقراء/ استنباطه/ مادي/ عقلي، ذاتي/ موضوعي وخاص/ عام تعتبر في أيما ثنائية زائفة. وذلك لأنه لا وجود لمظهر ثابتة ومحددة تمكن من رسم حدود أنطولوجية وإستمولوجية بين الذات

والموضوع فيما يخص إنتاج المعرفة وبحث الظواهر والوحدات اللغوية. وهذا ما نستقمه من كلام تشومسكي عندما أجاب عن سؤال حول المنهج قائلاً: «إنه ليس لي منهج إطلاقاً، ومنهج البحث الوحيد الذي أتبعه هو أن أبذل طاقتي في النظر في مشكلة صعبة معينة، وأن أحاول أن أجده بعض الأفكار عما يمكن أن يكون تصبيراً لها»⁽³⁴⁾.

ـ إلى ممارسة النقد على المبدأ من نظريات العلم المعاصرة، لتكشف زيف الشكوكية استقراء / استنباط⁽³⁵⁾، وذلك لعدم إمكانية تلك التداخل الحاصل بين الذات المارطة الباحثة والادة اللغوية موضوع المعرفة، ولذلك نجد تشومسكي يقول بالقدر الذي تمارسه التجريبية على المعرفة المعطرية. كما أنه يوظف منهج التعبير، الماتيلية⁽³⁶⁾، وعموماً، هذه مجرد محاولة بهذا الشكل لتكثاف مؤسسة على مرجعية.

الهوامش

- (1) فخري، ماجد، أرسطو، العلم الأول، من 145-155، الأمانة للنشر والتوزيع، بيروت، 1977، عدد الصفحات 182
- (2) المري، اسمعادي، مناهج البحث في اللغويات، مقاربة إيمولوجية، مركز تكوين للتحسين، الرياض، 1997
- (3) محمد، السلفي، الهمجية في اللسانيات من 127-128، دار الرشاد، الكويت، البيضاء، 1980، عدد الصفحات 422
- (4) عبدالله، خزان، اللسانيات وتعلم اللغة العربية وتعلمها، سلسلة ندوات مطبوعات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، رقم 14 من 77 عدد الصفحات 184
- (5) نعم، تشومسكي، خمسة مشكلات لغوية، ترجمة حمزة بن هلال المري، من 16، ثوبال، 1998 عدد الصفحات 179.
- (6) زكريا، ميشال، اللغة، توليفية والتجريبية وقواعد اللغة العربية (النظرية الأعمية)، ص 11، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع 1981 عدد الصفحات 280
- (7) زكريا، إبراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة ج 1، من 194-199 دار مصر للطباعة عدد الصفحات 576.
- (8) محمد، وفدي، ما هي الإيمولوجيا؟، ص 144، مكتبة المعارف، 1987 عدد الصفحات 446.
- (9) Canguilhem, G., Etudes d'histoire et de philosophie des sciences p 37 à 50 Vrin, 1994 paris 430 pages وكذلك
- (9) زكريا، إبراهيم، مشكلة البنية، سلسلة مشكلات فلسفية رقم 8 من 43-44، دار مصر للطباعة عدد الصفحات 238.
- (10) أحمد، صرت راجع، أصول علم النفس، ص 42-43-46، المكتب المصري الحديث مطبعة عدد الصفحات 649، نشر كوك، Hervé, Barreau, l'épistémologie, p. 109, 127 pages P.L.F., 1992 Paris.
- (11) Cf. Piaget, J., et Chomsky, Noam, Théories du langage, Théories de l'apprentissage. Le débat entre Jean Piaget et Noam Chomsky, 1979 le Seuil 545 pages.

- 12) زكريا، إرفهم، مشكلات البنية مرجع سابق ص 21-22.
- 13) Ferdinand de Saussure, Cours de Linguistique Général, p 16, Payot, Paris 1981.
- 14) محمد، الحنافي، مرجع سابق ص 141-152.
- 15) محمد الأطعسي، بنووية لفي ستراوس، الاتحاد الاشتراكي 28 شتبر 1980 ص 5-6.
- 16) هناك أنواع أخرى من الملاحظات انظر عزت راجع م ص 44-50 وكذلك.
- 17) Leonard, Bloomfield, Language, pp 9 10, New York 1957.
- 18) محمد، الحنافي، مرجع سابق ص 39-339.
- 19) De Saussure, Ferdinand, op. cit, pp 25 419.
- 20) حساب تمام النمة العربية معادها ومبادئها ص 32 مطبعة الدجاح الجديدة، البيضاء، عدد المصمحات 273.
- 21) محمد، الحنافي، مرجع سابق ص 44.
- 22) هناك من يهمل، المنهج من الفيلسوف انظر الحنافي مرجع سابق ص 31-32 وكذلك عبدالقادر المراسي العشري، لمحمد أسدي صناديق سلفية حديثة، دار الفوقاني للنشر 1999 وكينيت سمعة واسوميل، نظرات جديدة في قضايا اللغة العربية المركز الثقافي العربي 1997 عدد 111.
- 23) Léonard, J, Bloomfield, op, cit, pp. 21-23.
- 24) Dubois, J, Grammaire structurale du Français, mots et préfixes, Larousse, 1965, p 195 du même auteur, GSF, le verbe, 1967 224 pages. GSF, (la phrase et les transformations) 1969, 192 pages.
- 25) زكريا، ميشال، مرجع سابق ص 12.
- 26) Piaget, J et Noam Chomsky, op, cit.
- 27) زكريا، ميشال، مرجع سابق ص 91.
- 28) نفس المرجع، ص 92.
- 29) بهير تشومسكي، بين العماق لنبي يفسق به ما هو مادي والمثل التي يفسق به ما هو فكري.

30) Hymes, Dell, H. Vers la compétence de communication, pp 82-136-131, Hatier - Cédif paris 1984, 223 pages.

31) محمد سهيل، وعبد السلام بعميد المالي، اللغة، دغلثريوية ج 5 ص 42 دار توبقال لتشرق 1996 عدد الصفحات 103.

32) عبد الله، غزلان، اللسانيات المقارنة م ص 32 منشورات كلية الآداب رقم 51، الرياض، مطبعة التناج الجديدة، البيضاء، 1996، عدد الصفحات 382.

33) محمد، الرحالي، ملاحظات من الرتبة والإصراص ص 31-57، اللسانيات المقارنة واللغات في الغرب، منشورات كلية الآداب، الرياض، رقم 51، السنة 1996.

34) اللغة وإشكالات القرينة، مرجع سابق، ص 161-162.

35) شالندر، آبي، نظريات العلم، ترجمة: السنين سحران، وفزاد الصفا، دار توبقال لتشرق، البيضاء، 1991، عدد الصفحات 160.

36) لقد تاجر ديكارت بمائتي، الأولى رعد بجي الهندسة العنصرية والفهرية والهجور والثاني أدخل الرياضيات في الفهرية حيث وظف المساحة بين صفوف الأجسام والرياضيات في قياسها.

المراجع غير الواردة في الهوامش

1) أحمد، النوكال، مؤلفاته

2) أحمد، بدر، أصول البحث العلمي ومناهجه، وكالة المطبوعات، عدد ص 236

3) إيمان، محمد السنين، الأسس العلمية لتأريج البحث الاجتماعي، دار العلم للدراسات بيروت، عدد ص 160

4) عبد القادر، الماسي، الفهرية، مؤلفاته.

5) بعام، تشومسكي، البس العنصرية، ترجمة د بؤيل يوسف هريز، مراجعة: محمد السيلطة مطبعة التناج الجديدة 1987 عدد ص 160

6) Christian, Bayle et Xavier, Migne, la communication, Nathan 1991, 400 pages.

- 7) Dubois J et al . Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, 1994 Larousse 515 pages.
- 8) Ducrot, Oswald et Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage 1972 le Seuil 481 pages.
- 9) Greimas, A. J., Sémantique Structurale, 1966, Larousse 262 pages.
- 10) Jacob, Pierre, L'empirisme logique, ses antécédents, ses critiques, 1980, Minuit, 307 pages.
- 11) Mounin G., Histoire de linguistique: des origines au XX siècle, 1967 puf paris, 231 pages.
- 12) Mounin G., Introduction à la Sémiologie, 1970, Minuit, Paris 253 pages.
- 13) Noam Chomsky et Morris Halle Principes de phonologie générative, 1968, le seuil
- 14) Orlon, Pierre, le raisonnement.QSL 1977 puf paris 126 pages.
- 15) Perrot, J., la linguistique QSL puf 1993, paris 128 pages
- 16) R. Boudou. À quoi sert la notion de structure? edit Gallimard, paris, 1968.



تتشكل خصوصية أي نص أدبي من لفته أولاً، فهي بؤرة تلتقي عندها باقي عناصر هذه الخصوصية، التي لا تقل أهمية حتى بالنسبة إلى أقل الخلفات تداولاً، وتصنّفهم هذه العناصر إلى خاصة وعامة، وتتمثل الأولى في لغة المؤلف ذاته وطريقة أسلوبه في الكتابة، ومرجعياته الفكرية والجمالية، وفي الجنس الأدبي والفترة التاريخية التي تنتمي إليها... إلخ، أما الثانية فهي أشمل من الأولى، وتتمثل في الواقع غير الفسائي الذي ينتمي إليه النص المترجم، والمحيط العصامي والثقافي العام وطريقة هذه اللغة الخاصة في تقطيع هذا الواقع ومضيقه المحسوس والرجحيات لهذه اللغة، والتفوق الفني المساعد في رسم النص، **وهي حصيلتان لا يشكل النص سوى أحد تجلياتها الممكنة.**

ولا أحد يهاندل في أن أهم شرط يجب توافره في المترجم هو الإلمام شبه التام بهذه العناصر كلها، سواء الخاصة منها اللغة المصدر أو الخاصة منها باللغة الهدف. يمرر أن السؤال الجوهرية الذي سبق أن طرحه للهتمون بالجمال هو هل يستطيع هذا الإلمام حتى وإن تحقق في أيّ ممرور وأوقافها، أن يجنب المترجم «شره أي ترجمة والتتمثل في «خيانة» النص الأصلي؟ من المسهل جداً الادعاء بأنه مشر لا بد منه وبأنه أيّ الشرور، وأسهل من ذلك القول بأن «الخيانة» هي الترجمة هي أجمل الخيانات، ولكن أتم تكن هذه الثغرة «منفذاً» قانونياً أجراً للكثيرين لارتكيب خيانات «جنائية» باسم الجمالية؟

ستحاول الإجابة على هذين السؤالين وعلى بعض الأسئلة الأخرى للربط بينه بالكرامات الترجمة ولكن بشكل غير مباشر، وذلك باعتناء مفهوم الأنتروبيا في الأصل إلى حفل الفيزياء الحرارية.

القارئ الطبيعي:

نظهر في البداية إلى أننا لا تنفي من المترجم صفة القارئ، فهو من هذه الصفة تتراجع في اعتقادنا، عند الشروع في الترجمة، إلى الحلف تحتل محلها صفة المبدع الذي يبتدع خطها آخر بدول لغوية مختلفة إلى مرسل إليه يخترع فيه عدم دوابته بلغة النص الأصلي وهو بوصفه متشكلاً للغة النص ومدركاً لمختلف سياقاتها، فإنه يحتل ذات الموقع الذي به يوجد القارئ الطبيعي، أي القارئ الذي يتلقى النص في صيغته الأصلية ويبنه الطبيعية التي تم منسجها إبداعه، ونجد في المقابل قارئاً آخر يستقبل النص في صيغته الثانية وفي محيط مخايل للمصنف الذي أنتج فيه أول مرة، هو القارئ غير الطبيعي، ولذلك فإن حيناً يهتم بالأساس وأثر القارئ الراسية لأنها هي المستهدفة بالنص الأثر في صيغته أو النصين المتماثلين في اختلافهما. لكن لملا هذا التمييز وما الذي يفقده النص في رحلته من لفته وفارقه الطبيعيين إلى لغة وقارئ آخرين، وما التي سيكتسبها

لقد حاول دوفور لترجمون منذ حجر التاريخ (أي منذ الحمولات الأولى لترجمة النصوص المقدسة) التقلب على مفصلة الترجمة، ومن ثم دور على النصوص واللغات وتطويعها، واستعملوا عبر مراحل تاريخية طويلة - نظريات ومذاهب متباينة ومتفاوتة بدءاً من مجرد الاقتباس والتقليد، إلى غاية الترجمة الآلية، مروراً بالترجمة الحرفية والترجمة الحرة وغيرها. ولا تمكن هذه النظريات هاجس تحقيق مصطلحهم ذلك، فحسب، بل تتجاوزوه إلى نشدوا أقصى درجات التقارب بين الأثر وترجماتها. أما اليوم فلا أحد بإمكانه انعاء تماثل النص بترجمته تماثلاً مطلقاً، وليس بمقدور أي ترجمة (حرفية كانت أم حرة، بزجاج شفاه أم برجاج ملون) أن تبلغ هذا التقارب أو تحقق هذا التماثل المطلق، لأن الأمر بكل بساطة لا يتعلق - في الترجمة - بلغة تشتمل على دلالات من الكلمات تقابل حقائق أو وقائع ثابتة دوماً، ومعطاة سلفاً²¹، وإنما بلغتين مختلفتين تمكسان كل منهما ولغماً

أكثر تشعباً، وبسببنايين ثقافتين يحيطان بهما، ويتصدىء مفهومين بكثرة التناولات والإلهاءات التي يكون الترجوم معبراً على اختيار بعضها وتبليغها دون سواه.

حرارة النص:

لا شك في أن لكل نص أدبي ارتقاء إلى مستوى لأثر، علاقة حميمة مع قرائه الطبيعيين، أي التمرسين بلفظه والممارفين بها، والمستقلين لإبداعاتها دون وسيط، وهي حميمة متولدة عن وحدة اللغة والثقافة، ووحدة للرجمية. فتفاعل القارئ المستهدف بالنص - الأصل مع الأثر، مصدور درايته شبه الثامه بمختلف المسافات عبر اللوية المحيطة بالنص (الميناق اللغامي، الميناق الاجتماعي، الميناق الأثري) (أ)، ويشرفانها سمعة من النص، ويفعل دواية القارئ الطبيعية باللغة الألى وبها تحيل عليه من جهة ومعرفته التامة بطرائق تقطيمي الخاصة للواقع غير المسملي الذي هو حرة منه من جهة ثانية، فقد امتلاكه كمة، لتصفية هي فك شعرت بمثله تلك وردها إلى أصولها المسحقة. لا مجال لغارستها بكسابة من اكتسب اللغة وانها هي غير سهاق التواصل و لممارسة. ولا مجال كذلك لطاقتها بكسابة قارئ مستهدف بالنص - الهدف ومماثلتها بها، مما أهله دون سواه إلى إدراك جزء هام من قصد المؤلف وبالإجمال تتولد هذه الحميمة، (أو حرارة النص بصيغة فيزيائية)، عن تفاعل حلاق بين النص وقارئه الطبيعي الذي ينتقل جيئة وذهاباً وبشكل تلقائي ودون عناء بين دائرة النص الضيقة ومحيطها الشاسع الشكل من دوائر متاخلة.

ولا شك في أن مثل هذه العلاقة قد تنشأ مع قراء آخرين في إطار لغة أخرى، لكن مصدرها سيكون تفاعلاً مختلفاً مع نص وممارف في تماثله مع الأصل^(١٧) إنه في واقع الأمر تفاعل قارئ جديد جاهل بلغة النص - الأصل مع قراءه، جديدة لنص قديم يسمى إلى أحداث أثر في مثله بدول لوية

أخرى غير دوائيه الأصيلة، لذلك فربط نجاح الترجمة بإحداثها أثراً في قارئها معائلاً لأثر النص الأصل في قارئه الأصل يبدو، في اعتقادنا، في حاجة إلى مزيد من المناقشة والتوضيح.

إن الترجمة، كما قال روسي لادميرال، لا يمكن أن تكون إلى جزئية، وتقتصر، شأنها في ذلك شأن كل فعل تواصل، حداً أدنى من الأنثروبيا¹⁴. كما أن السياق النصي لا يشكل في واقع الأمر سوى مادة خام لعملية الترجمة¹⁵. أما ما يميز هذا النشاط الإنساني بحق فهو كامن في سياق آخر أعقد وأكثر تشعباً وهو سياق الروابط بين ثقافتين وبين عالَمين فكريين وبين مجتمعتين.

وإذ كانت الأنثروبيا ظاهرة فيزيائية تسمى التصلل (أو الضياع) الحوائي الشريجي، يعمل عوامل متعددة عليها تسمى في الترجمة «صياغ» حد أدنى من قصد المؤلف بسبب تحول شروط تلقي النص الطبعية التي كانت تضمن وصوله إلى عقله، ويغير تحول هذه الشروط المترجم (بديل المؤلف)، الفارئ الجديد (بديل الفارئ الطبعية) النص الجديد (بديل النص الأصلي) وما يستتبع ذلك من تحول في سياقات غير لموية سبق تكرارها هو المسؤول قولاً وأخيراً عن هذا القصد المحتوم والشريجي (مع تعاقب الترجمات) لتفقد من المعنى يولّز الفرق بين القصد والنية وما يحصل منهما¹⁶. وفي انتظار حنكة وكفاءة مترجم مؤلف يخلص الفارق بين النص وترجمته، أو بين القصد وما يتحقق منه، بحق لنا، بعد هذا الاحتفاء الطويل بما استعملت الترجمة تحقيقه، أن نبحث في ما لا تستطيع الترجمة تحقيقه.

الهوامش

- 1) رشيد بنهدو، «الترجمة سيروية تواصل وتخاص» من «الأمانة» في الترجمة الأدبية، ضمن «الترجمة والتأويل» مؤلف جماعي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سلسلة: ندوات ومناقشات رقم: 47، 1995، ص: 67.
- 2) (Georges Mounin, <Linguistique et traduction>, ed: Desarris et Mardaga, 1976, p: 18-19.
- 3) رشيد بنهدو، المرجع السابق.
- 4) J.R. Ladmiral, Théorèmes pour la traduction, Petite bibliothèque payot, 1976, p: 14-19.
- 5) G. Mounin، المرجع السابق، ص: 114.
- 6) قسطنطين شمولي، «المراحل والترجمة الأدبية» ضمن مجلة «ترجمة» عدد: 2، مجلد: 5، خاص بالترجمة الأدبية وإشراف رشيد بنهدو، 1996، ص: 50.



يغلب على الدراسات النقدية الحديثة تناولها للشعر عبر مداخل تلويفية أو لسانية وأسفوية.. وإذا كانت النظريات حددت للشعر مسارات للقراءة والتأمل فقد اعتمدت اللغة (الشعرية) مجالاً للاستشغال.

- إما في اعتبار الشعر انزياحاً عن اللغة العادية بطرائق تنتمي لسمية اللغوية ذاتها، إذ تعمل على بنيتها كإنجاز فكري يتمثل في الكلام ويستند إلى اشتغال العناصر والموظف.

- أو في اعتبار النمة تبييناً لمجموعة من العناصر اللغوية، أولها الكلمة إذ تصبح مسجلاً لقراءة الانحاز الفردي أو لإدراك طبيعته لاعتبار الكلمة دلالة مرسى أو دلالة متولدة، هه وكلا المدخلين: اللغة هي كس اشتغالها والكلمة هي إمكانية لحرثية سمح للشعريين بأن يقرى هههما (اللغة والكلمة) العناصر الأساس للخطاب ولبناء دلالاته.

وإذا لا يمكن للدراسة أن تعتمد عسراً دون آخر في تصويرها للخطاب الشعري، كما لا يمكنها أن تنطلق من فكرة الانزياح للمبارية كما سميت الشعرية اللسانية والبلاغية إلى تأكيدها دون طائل؛ مواصت اللغة المحلية ذاتها تصرف الانزياح والتميزات التي تتجسد في تقصاعها إلى لغة مكتوبة وأخرى شفوية؛ وإلى سجلات لغوية جمالية وأخرى مستعملة كأسلوب مضموم بالمستعمل بصورته الفردية.. ومن هنا يتأكد القول بأن الشعر لا يوجد في معنى الكلمات التي يبعث خطابها عبرها، ولكن ضمن الخطاب الشعري مجزأ، الذي يتصفق ضمن مسارات نسبية (بها ينتهي للمبنونة اللغوية واللسانية) وطرائق بانية للأشكال الفنية (بها ينتمي للبحر الإبداعية والذلاقة الجمالية للنظم الشعري). مسارات وطرائق بها يتمين الشعر

كمنشأ للغة، وكسيف نوعية للدلالة الإبداعية، وكتجسيد لاتصال الذات بالتاريخ واللغة هي تاريخيتها.

والقول بأن الشعر خطاب ينقل المعاصرة من تصورهما صحن ثنائيات الشكل والمحتوى: الدليل والمعنى؛ السال والمطلوب... إلى فرضية أسبقية الخطاب التي تعني في اللقائ الأول بأن الخطاب (بكماله) هو الذي يشكل للصور الشعري في هيئة نص دلالي، ينتج سيورة من المعاني الانتهائية تسمى دلالية.. وأن معنى هذا للصور ودلالته لا يكمنان في الكلمات والمباريات المفردة، كما لا تكفي الدلائل الثمانية لبعثه. وهذا للصور ودلالته لا يكمنان في الكلمات والمباريات المفردة، كما لا تكفي الدلائل الثمانية لبعثه. وهذا يقود إلى القول بأن الشاعر لا يشتغل بالأهكر ليجمعها ملفوظاً أو ليعكسها جمالية كما أن الكلمات لا تدل بذاتها ولا بمعانيها فقط، على مقاصدها الشعرية، أو على الحقائق التي قد يجسدها النص أو يخلص إليها بناء دلاليته التي قد يعبثها ماله، فالاشتغال الشعري للنص الشعري هو بناء لمصيبة نوعية وخاصة للدلالة على الذات والتاريخ ما دم الشعر منشأ لغة، صيغة دلالة تبي أكثر من غيرها بأن رهاى اللمة هو رهاى تاريخيتها. إنه ذات، ذات تجريبية، ووظيفة يقوم بها كل الأهراب⁽¹⁾.

إذا كان الشعر خطاباً نوعياً خاصاً بالذوات؛ فله ككل استراتيجيات تعرض الذات واللغة (والتاريخ أيضاً) وفق ما يختاره الاشتغال النصي، وما تستقر عليه في بنات النص باعتبارها لغة نفساً، لكن ما النص الذي يجسد الخطاب ويحمل حضوره ما هي حدوده النظرية في علاقته بالخطاب؟ وما هي حدوده الإجرائية لنقل الصور المجردة إلى عناصر فاعلة في تناول الأنصاق الجمالية للغة الشعرية بالخصوص؟ ثم ما هو دور القراءة سواء في بناء دلالية النص الشعري، أو في الانتقال منه إلى ما يمد النص مجسداً في القيم التاريخية والجمالية التي عرصها في وعيه أو لا وعيه الشعري؟.

1 - مفهوم النص:

يبدو أن تحديد النص لا يقتصر على الإشارة إلى ملامحه وخصائصه وحسب، بل يتعداها إلى إثارة خصائص النصوص الأدبية علمية، وصلتها بالشروط والمميزات التي توجد ضمنها. ولعل هذه الشروط هي ما يكسب مفهوم النص تلوينات وظلالاً تمكن عليه من مجالات نظرية مختلفة ومن مجالات واستراتيجيات تحدد في ضوء أهدافها النهائية كما هو الحال مع اللسانيات والدلالات والشعرية التي استكملت التطورات منها في تسهيجه كمفهوم إجرائي للتفصيل، ففقد صفاته أنشئ من عناصر دلالية مناسبة لمشروع النظري للوصف¹، وهو يقبل نظرياً على الأقل بوجود معلم يدرسه ويقوم بخصائصه كما تمثلت ذلك تصورات حولها كرسنما ونون فان ذلك، يجعله الأجر قريباً من اللسانيات ويحاط علم الأدب، فيما ترى الأولى نظريته واهتمامته نابعة للدلالات والفرق بينهما لا يمنع من استثمار اقتراحاتهما في فضاء الشعرية (العربية بالخصوص).

1-1 - ج. كرسنما - إنتاجية النص ودلالاته:

كان لتصورات جوليا كرسنما أفكار من موقفه ضمن السيميائيات ووصلته بالتاريخ والتجتم يفرض إقامة نظرية مادية وعلم ذي وضع اعتباري خاص بالنص. وهي إذ تعرف النص كـ «جهاز عبر لسانتي.. وكإنتاجية»²، فإنها لمنه ضمن علاقته بنظام اللسان وبالتصوص السابقة عليه، أي في ضوء مفهوم التداخل نصي، فالنص ترحال وتداخل بين النصوص، ففي فضاء كل نص متداخل وتتناقض ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى (نفس) وهي عملية تسمح بتداخل النصوص فيما بينها وضمن النص العام الذي هو الثقافة؛ بالتبادل بالمجتمع والتاريخ³.

ولأن النص من اللسان؛ يندرج مفهومه في حانة السيميائيات المهمة بالدلائل التي منها الدلائل اللسانية التي تنتمي على صفة النص. فهو يهدف

باشتغاله إلى بناء الدلالة - Significance - التي هي بالتصعيد ذلك العمل المتعلق بالتميز والتضيد والواجهة الذي يمارس داخل اللسان وي طرح على الدات المتكلمة مسئلة دالة تواصلية ومبتنة نحويًا^(١). ولذلك يجب على التحليل الدلالي الذي يجعل الدلالة موضوعه أن يعترف الدال ومعه الدات والدليل والتنظيم النحوي للخطاب. وعلى هذا الاعتبار يكون النص وحدة دالة ضمن الخطاب تارة؛ وضمن اللسان بصورة أوسع تارة أخرى.

2-1 - ث، ف، هـ: علم النص:

فمن ثوبن فإن ذلك النص بدراسة نظرية موسعة استهدفت بنياته ووظائفه في أفق سياقته مدخل أولي إلى علم النص^(٢) وقد انطقت الدراسة من خصائص الدخيلة للنصوص، وثقافها ومن الخصائص الخارجية المتمثلة في الشرائط والميالفات مدد. يسمى فإن ذلك من خلاله إلى بسط العلاقات الموحدة بين النص (سبة) والمياف^(٣). يدرس علم النص في تصور فإن ذلك «مفوفات اللسان في كليتها والأشكال و نهى التي تعتم على هذه المفوفات والتي يمكن للمو أن يصفها»^(٤) إلى نعم النص غير بمهد عن اللسانيات وعن علم الأدب. كما أنه قريب من البلاغة إذ يفسى إلى تحديد خصائص النصوص.

من هذا المنطور تتطابق مبادئ التحليل النصي في أنموذج ثوبن فإن ذلك مع الكسافيات والمطوم الاجتماعية، وهو ما لا يعني إقامة تحديد إجرائي حاسم لمعوم النص. إذ يبقى هذا الأخير مفهوماً حنسباً في الغالب عكس ما يبنى عليه كل علم نظري من ضرورة تأسيس بمصطلحات تجريبية. نقرأ لسان ذلك قوله.

بالقدر الذي تعتبر «نصاء من لخصوص للطوقة يعتبر كذلك النصوص المكتوبة (للمطوعة). ولو استعملت اللغة الألمانية كلمة نص مبنياً لتعني بها النصوص المكتوبة والطبوعة. كما أننا نعتبر النصوص لاحقاً أشكالاً خاصة للمفوفات اللسان^(٥).

من هذه الرواية المتشعبة بالصيغيات اعتبر لقنن متوالية من الجمل التي يصفها القنن في مستوياتها الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية. كما يبحث في مدى تماسكها قبل أن يهتم بشمولية النص وبناء الكبري المتمثلة في موضوعه أو بناء الفوقية التي تضمن تماسكه وتميجه. كما ألمح القنن أن يمتني بأسلوب القنن وبناء البلاغية؛ والوظائف المحتملة في سياقها التداولي «القنن» قبل لغة ضمن سياق معرّف؛ وسياق موسمي نفسياني واجتماعي؛ وسياق ثقافي يحمل النص ظاهرة ثقافية وتاريخية ومجتمعية ويحدد فهمه إلى جانب الصيغيات الأخرى.

3-1 - رولان بارت ومعدّات النص:

لخص رولان بارت النص بـ «استحقاق أسسيتين». أولاهما عن «تفسيرية» النص، أفاد فيها من جهد «حولها كرمستها في نقد» التصور الكلاسيكي للنص الذي يتأسس على مفهوم الدلّال، «في انقلاقه» على معنى «يحدد بصير معشاة» الحقلية. بـ «سابل بارت»:

«ما هو النص في الرأي العام المألوف إنه السطح الظاهري للأثر الأدبي، تجميع الكلمات المنطوقة داخل الأثر وللمسقة بطريقة ترضى معنى ثباتاً ووحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً»⁽¹⁰⁾.

وانطلاقاً من مفاهيم كروستيفا الأسس، يصوغ رولان بارت تصوره. وهذه المفاهيم هي الممارسة الدلالية، الإنتاجية، الدلالية، النص الظاهر؛ النص للكثير ثم التداخل النصي، ويخص بارت إلى التفريق بين الأثر والنص في اعتباره هذا الأخير محلاً منهجياً أو «لغة لا يمكنها أن توجد إلا عبر لغة أخرى أو بممارسة أخرى» فإن النص لا يتواجد إلا داخل عمل، وداخل «تحتاج» أي عبر دلالية⁽¹¹⁾.

أما الدراسة الثانية لـ «رولان بارت» من الأثر الأدبي إلى النص⁽¹²⁾.

فقد أعاد فيها تأمل النص كمفهوم غير سبغ نقاط، تحدد مجالاته

وحلوه:

- 1 - فهم النص موضوعاً لتهيؤ، ولا يتم التعرف عليه إلا داخل عمل وإنتاج.
 - 2 - لا يقتصر النص على الأدب (الجهد) فهو يسمي إلى أن يكون وراء الحدود، بدعة وخروجاً عن الآراء السائدة.
 - 3 - للنص علاقة بالليل، ونهمن بالليل والدي لا تفكك أن يبدأ هي الانعصار لفائدة رمزية النص الناتجة عن إلقاء الأسبقية للدال.
 - 4 - لعقدية النص وتحقيقه لشدة المضي
 - 5 - نظمي النص عن أيه (للؤلؤ) وتحسنه كشبكة ممتدة
 - 6 - لونهام النص بمعية القراءة وربط الأخيرة بالكتابة ضمن الممارسة الدالة
 - 7 - تشدد النص إلى التما، أي البدء التي لا تقسم.
- تنتمي هذه القصيدة إلى ما وراء النص أيضاً، مبقاه ووظائفه فضلاً عن نهته وخصائصه الصائفة. وهي بذلك تفتح على الخارج نصي أي على الذات والمجتمع والتاريخ.

2 - الوضع الاعتباري للنص الشعري:

عن هذه التصورات نلاحظ اختلافاً إيمستيمولوجياً بين الخطاب والنص. فالأول في اعتباره نشاطاً ذات مهنة داخل مجتمع وتاريخ يقدم كاستراتيجية في ضوئها تنبني الممارسة سواء تعلق الأمر بالشعر أو غيره. ويتجسد نشاط لغة الذات (الشعر) في ممارسة يهدف طبيعتها المصلي التاريخي والاجتماعي، فيما تسبج خصائصها بحضور أو غياب مجموعة من

المعاصر تتسم داخل النص أو بأوتهاض منه. ولذا كان النص إنجاراً للعطاب وتحطفاً له. إنه اختار منهجي يمي للاستراتيجية التي خطتها الذات في الفناء والتعامل المحتمل بين اللغة والجموع والتاريخ.

ينشأ النص في التصور الدلالي العام من عناصر دلالية مناسبة للمشروع النظري للوصف. وإذا كانت دراستنا تستهدف الشعر كخطاب يمثل في مجموعة النصوص التي أنجزتها تجربة الشعر للمعاصر، وفق استراتيجية لها الذاتي والكموي والتاريخي، وبموجب هذه الثلاثية يصبح النص إنتاجية تخضع لقراء بين العناصر النظرية ويتحدد فيما بينها بالصراع والتفعل، وبالتالي يضمن إقصاء كل تصور يتبنى النص كإشفاق أو أحادية معنى، وما هو بوزي لوتمان يصيب إلى تحديدات سابقة مفهومه إخراجاً آخر هو التعبير، انطلاقاً من الدلائل ويتقابل مع الخارج بصي يتخذ النص داخل الأدب خصيصه والتعبير بدلائل اللغة «طبيعية»³ وبالتالي ضرورية واختياره كإنتاجه للنسق وتجسيد هادي⁴ أ. وهو السجود ويمتدعي تمزيق النص من حيث حدوده وإعلانه ينشأ إلى تعيين الحدود خصيصاً للنص تسمح بملاحظة استيعاب المعاصر أو عدم انصافها ضمن النتيجة التي هي ثالث عناصر التمرهف لدى لوتمان كما يتحدد النص بخصيصته البنيوية أيضاً. إنه لتفهم داخلي وليس مثالية بسيطة من الدلائل. تتواجد بين الحدود إلى والتنظيم الداخلي ضمن النص ويعوله في المستوى التركيبي إلى كل بنوي⁵.

3 - جماليات النص المعاصر:

ولا يكون موضوع الجمالية هدف هذه الدراسة، وجبت الإشارة إلى أن الأبحاث التي استهدفت جماليات الشعر العربي المعاصر لم تكن طوال تاريخه قليلة العدد. ففي كل دعوة مسرورة عن روائع الشعر خطاب الدفاع عن

ممارسة تجارب الشعر الحديثة أملم للمتفطنين والرافضين باستجلاء خصائصه النوعية؛ إلهاماً وإلغاءً في مرحلة أولى؛ ومكاناً نسبياً وتركيباً في مرحلة ثانية. في هذا السياق ترسخت تطورات نازلة لللائكة ويبدو شاكر الميهلبي ويوسف الحلال ثم أدونيس كشعراء بائنين للتجارب ويأجدين عن طرائق جديدة لممارستهم، وكتابات عز الدين إسماعيل وشالي شكري وإحسان عباس، القصيدة العربية إلى عصر متعدد العناصر والطرائق الصية ويأن الخطابه مضموس بالذات والمجتمع العربيين في الزمن الراهن. بل وترهما صنفت الممارسة الشعرية الحديثة إلى اتجاهات جمائية أولت بها تجارب الشعراء مع الحفة والإفحاح؛ ومع الصورة والرمز.. وهم يضمنونها مرحلة أو عصر أو بعداً عرطياً أو شعرياً دون آخر ذات جمالية اتجاهات وطرائق كما نصبت على ذلك مراجعة الشعرية العربية لها في خطاب الممارسات المعاصرة.

2-3-1 - طرائق بناء النص الشعري المعاصر:

إذا كان الإفحاح بانياً للخطاب؛ ومجسداً لتفص عناصره وحركتها؛ فإنه مصدر لسمق النص الشعري ولانشغاله اللغوي. وبالتالي فهو مصدر لوضعية عناصره ووحداً كالكلمة والجملة والبيت؛ ودون أن تكون هذه العناصر مكتفية بذاتها فهمة كل عنصر تتأسس داخل النص وبه، فبعد من صلاح فضل إشجائه المنهجية لبناء الدلالية النصية من قوله:

«إن جملة واحدة سطحية يمكن أن تكمن تحتها جمل عديدة، تتطلب وبالتالي تأويلات شكلية متكاثرة. وعلى العكس من ذلك فإن جملة واحدة عميقة توضع لتعولات كثيرة تتجلى على السطح بأشكال مختلفة ومع ذلك، فإنه في مقابل «النوعية التوليدية المعاصرة» لابد أن نتوقع «معنى» معلومات التعولات لا يظل هو ذاته عنينا يطفو إلى السطح. بل أكثر من ذلك إلى هذه الاختلافات

الدلالية الصغرى على وجه التحديد هي التي تولد التحويلات الأسلوبية، بحيث يصبح كل حذف أو استبدال أو إضافة ممدلاً بشكل أو بآخر في البنية الدلالية المعقدة الشاملة.⁽¹⁰⁾

قد تجد هذه الدراسة في اشتغال الكلمة مدخلها السري نحو النص. ولها في قوله مالأرسي هلمس بالأفكار يصنع الشعر؛ بل بالكلمات، حجة الاعتماد على الكلمة وقد صارت في الشعر مركز المفاجآت المرتجة. غير أنه لكي يتحقق الشعر كلفاع أو خطاب، ضمن الممارسة النصية، ويضم عهور الذات في اللغة، وعهور للمنى نحو إنتاج الدلالية، يجب التنظيم بدءاً عن تصور الكلمة دليلاً ضمن الممارسة النصية، واعتبارها بدل ذلك دالاً يدخل ويخلي العوال (المصادر) في علاقات تهي الدلالية وتقصي إلى الخطاب وفق هذا التصور تبقى الكلمة بعد الإيضاح مدخلاً للقراءة بل وحدته الأساس، نقرأ ليروي لوتمان قوله

«رغم كل الأهمية التي يحظى بها كل مستوى معين في النص الفني بالنسبة لساء كامل بنية الأثر، تبقى الكلمة الوحدة الأساسية لكل بناء فني شعبي»⁽¹¹⁾.

يبدأ اللهاء بالشعر عبر الكلمة قبل الوصول إلى صماء الدلالية. هالكلمات والتعابير تقود القراءة في وعيها أو لا وعيها إلى المسمى أولاً ثم إلى الدلالات الحافلة بعد ذلك... يعصب التعمق الذي ترد فيه، لتلك المستعبرت الكلمة حرياء في تحولاتها ولشتاتها النضي بالدلالات وتمدد المعنى. وكان ميخائيل باختين أشار إلى فعل الكلمة في النص وسياقه قللاً:

«ويحدد السياق كلياً معنى الكلمة. والواقع أنه كلما تعددت السياقات كلما تعددت المعاني. ورغم ذلك تبقى الكلمة واحدة، فهي لا تحال إلى كلمات تعددت بقدر تعدد السياقات التي يمكن أن تدمج فيها»⁽¹²⁾.

ومن تهدي هذه المنطقات الإجرائية لاعتبار الكلمة وحدة النص الأساس؛ ومدخل قرائته في الشعر؛ نوزع الدراسة إلى مبادئ اشتغالها وما

بحسب استراتيجية الخطاب الشعري للمعاصر. مبادئ مستخلصة من صميم الممارسة والإشارات التي يبعثها النص من بين ثقلاته تقيد من المصانيف وتؤشر على ما توجه الذات في اللغة قصد بناء إيقاعها الفردي وبناء خطابها الشعري وهذه المداخل هي التكرير والتقليب والحنف.

2-3 - عناصر لسانية لاشتغال النص المعاصر:

1-2-3 - التكرير:

تطقت للممارسة الشعرية المعاصرة عن الأساليب البيانية التي اعتمدها القصيدة العربية، غير أنها لم تتخل عن خصيصة التكرير. وإذا ما كان هذا الأخير في الشعر القديم ذا وظيفة 'إيضاح وإبارة المص' وتحليل التوازي ضمن البنية الإيقاعية للبيت أو المصيدة، فقد أصبح الشعر المعاصر خصيصة مصيدة نجمت من الإيقاع وبناء الدلالة لا ينمق التكرير بالكلمة فقط بل بالجملة أو حيلة المصيدة ليهيئ يكون درسه أوثق صلة بالمصانيف حتى وإن كان عملاً يقتضيه من منظور الشعرية وقد انتقل إليها من المجال الأول وأصبح مكان تأمل أو مدخل فريد للشعر

كل ابن رشيق أدرك بهندسة شواطي التي يحسن عندها التكرير في الشعر القديم؛ ويرتبط أغلبها بالبعد البياني للبالغة العربية يقول: «وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يفسد فيها» فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بينهما⁽¹³⁾.

وسوفه عدداً من الأمثلة لم يكن كافياً لسبب المفهوم شعرياً، وبلاغياً. كما حاول السجلماسي القيام بذات المهمة فأكثر من تحديد المصطلحات التي تقع في دائرة التكرير وهي مفاهيم بلاغية إجرائية ثلاث الوصف، وقد تمنى له ذلك يحمل التكرير جنساً عقلياً عرفه بقوله:

«والتكرير هو مثال أول لقولهم. كمر تكريراً: ورد وأعاد»

{ . } ولما المعامل فهو إعادة القفط الواحد بالعدد أو بالنوع أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع، أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع في القول صريحتين فصاعداً⁽²⁰⁾.

ينقسم إلى: تكرير أعم يحدث بالكفط؛ أو آخر بالمعنى وهو المناسية؛ كما أنه سرعان ما ينقسم إلى أنواع تجسد تداخل الصبغ البلاغية ومجالاتها؛ كالجناس والتهناء والمعادلة والموازنة.. مما يعتبر ضمنياً لصور التكرير والشتات أول الأسطر. وإذا ما كانت الشعرية القديمة قد نظرت إلى التكرير من زاوية بلاغية تقميدية؛ فإن الشعرية والدلائل عموماً اعتبرنا كل تردد يعرفه النص تردداً بديهاً حاملاً للدلالة⁽²¹⁾. بل لا مخلص من حضور التكرير، لأنه الهبة الأساسية للبيئة⁽²²⁾ كما يعلم الجميع. فهو يمثل التردد في النص النصي عامة وبالتالي حصيلته الأساس التي تحدها إلى تصنيف التكريرات حصيلته معددة لبيئة النص⁽²³⁾، بها أن تكرير عنصر معين لا يعني أبداً بانه يمثل ذلك دلالة تكفي نفسها ولكنه يشير إلى وجود علاقات ثانوية أو رئيسية تبرز تفاعل العناصر النصية أو الهبة الدلالية بصورة عامة تفائدة البعد الجمالي الذي يكشف عنه تردد التكريرات داخل كل نص فني دلالي. يقول لوشمان

واعتتماداً على ملحة التكريرات ينكشف بصورة أوضح الانتظام الجمالي الأعم⁽²⁴⁾.

ولأن دراستنا تنهت في فضاء الشعرية روحاً، وخاصة تلك المتصلة بالممارسة النصية؛ فإنها تفتقر لثمن نماذج التكريرات في الشعر العربي المعاصر، بصورة تقدم مادة لا يمكن حد قراءتها. فهما هي تنوع الممارسات في مختلف الأقطار العربية ومنذ انطلاق الشعر المعاصر؛ فالكثافة.

3-2-2 - تكرير الكلمة المفردة:

ونمني به تردد الكلمة داخل النص الشعري المعاصر، سواء كانت هذه

الكلمة حرفاً، أو فعلاً، أو اسماً. إن قمتع التصنيفات. هيست دراستا غير قراءة ممكنة قطعاً لا تعتبر الكلمة مدخلاً معجمياً؛ ينتمي لجهة المسائيات؛ ولكن عنصراً مجسداً لدلالة الخطاب الشعري المعاصر، عبر التركيب والانتظام المعوي والدلالي. أي هي ارتباطه ويغني النص. ولذلك نختار لتكرار الكلمة المفردة التمازج الآتية.

1 - أنشودة المطر - الصياح⁽²⁵⁾

مطر....

مطر....

مطر...

وكم ذرنا ليلة الرحيل من دموع

ثم اعتننا - خوف أن نلام - بالمطر..

مطر...

مطر....

2 - هذا هو اسمي - أدونيس⁽²⁶⁾

دهر من الحجر الماشق يمشي حولي أنا الماشق الأول للنار

تحمل النار () إلهامي نأز أنش دم تحت نهديها صليل

3 - إسماعيل - أدونيس⁽²⁷⁾

/... أنا الذي بينته كل قبيلة

هو ذا تفرقت يداي / دمي يصاربه دمي

جسداً يمزق في جسد

والحبه لا أحد (....)

4 - موسم ثلوث - محمد بنهي (28)

قريب هو الشرق من نخلة نزلت

بضفاف سبو هل تدور الحركات أم تستعمل لي الشرق

هذا الردى للمستعمل لي الشرق بين قباب من الدم

والمولجان

5 - مسكن لثقة الصباح - محمد بنهي (29)

من كثر هذا الدم حتى فاجأ

في الأهداب الريح

الريح تصد الريح

الريح تصدق أهداب جريح

والريح مقاصدنا

الريح

أنف التكوين

نشأ في هذا الرمل الحصى كوثشاء الملك الضليل

يضمهر التكرير في هذه التمازج بصورة جلية ويأش مشهود من حيث

تردد الكلمات الدوال وطبيعة اشتغالها والدور الذي تقوم به. وعلى

محدودية التمازج فزها تقدم مشهد مسلحة التكرير في بناء دلالية تصبى

عبر الدوال فالقول بشموية الخطاب يجعل بناء الدلالية وتحقيق تحويلاتها

دخل النص الشعري المعاصر ممكناً بالدوال اللسانية، والتكرير من بينها. كل تكريرات هذه النماذج تنتمي إلى جهة الاسم، وفي اعتباره دالاً فهو يوجد في كل مقطع عنصراً أساسياً لإنهاء الإيقاع والوصول إلى الدلالة؛ هي المقطع أو النص الشعري ككل، والأنموذج الأول لعدد شاعر المنياب وقد كتبه في مرحلة مبكرة يمثل صورة لكثافة الكلمة المشتاح في تجربة الشعر المعاصر - أقصد كلمة، مطر، في مهبمة اغتفاليها والتعولات التي خضعت لها ضمن إيقاع القصيدة ككل.

يدفع إيقاع «أنشودة المطر» كلمة مطر في ترجمتها لأن تكون عنصراً رئيسياً، تشكل وحدة دلالية تضمن انتظام النص واتصاله لفضاء معين. تضمن حضور عنصر الماء، وتؤكد في القصيدة كرمز لانتماء إدارة الحياة... قراءة معقدة ليس إلا، فيما الكلمة «مطر» وتكررها يميلان على إنجاز إيقاع للخطاب الشعري ضمن مسار التلويح في الذات والجماعة، والذي يجد صوره في استمرار الحياة والغدوة على خلق أجواء تنضح بالأمل الحبيب بالمطر قد نترجم به، دلالية للمقطع «و النص بهذه القراءة، فيما نكرر الكلمة في الاستشهاد بنفس الدلالة المعنوية... بل هي لأزمة القصيدة ككل، عنصر إلهامي ومهيمن تتسكن الدت فيه، وبه؛ هي خلق ظلال ولويحات دلالية لا تغتر من الانتشار.

وإذا كان أنموذج التكرير في الشعر المعاصر يؤكد حضوره للدلالة الواحدة؛ فإن تجربة الكتابة مستطلى عن معلوم للصار النصي تصبوغ في كل تجربة أو ممارسة نمطاً من التعولات المعقدة في بناء الدلالة وتجسيد إيقاع الخطاب الشعري، وما هو الأنموذج الحاصل من قصيدة «تمسك لكثافة الصباح» لعبد بنيس؛ يقدم الريح كدال ليس لتكريره في كل مرة نفس الدلالة السابقة، لذلك تقدم قراءة الكلمة في علاقتها بما يسبق للمقطع؛ تركيباً ودلالية؛ وبمجهل النص الشعري انطلاقاً من ملاحظة حضور الريح كعنصر نفسي يتمثل في للمقطع السابق بمناه الكتابة تارة؛ فإذا كانت خصيصة الماء

فقدان الخرائط ومن ثمة الضلال، فإن عنصر الريح يتحدد في تحولاته وانتقاله من حصيصة إلى أخرى. ومن هنا تتغير طبيعة المتصور وتتحول دلالاته كتجسيد لتحول إيقاع النص. لإبراز ذلك ننبين بالملاحظة انتقال دلالة الكلمة من الحضور؛ وارتباطها بالذات الفردية ومثلها؛ إلى تجسيدها لبقاء الحتمي بين المثلث ومغامرة التكوين والاندفاع في إيقاع الزمن. تحول تكون معه الريح مجسداً لذات الفردية في الهيئتين 2 و4، وانفتاحاً على التمهيد والصراع في الأبيات 3، 5 و6.

وللتكرير فعل آخر: الانتقال من دال إلى آخر؛ باتباع الدلالة الثانوية للدال الأول. يتعلق الأمر ببناء النص الشعري عبر كلمات سرها ما يفضي تكريرها إلى البحث في الدلالات الحافة المتمثلة في الصعقات أو النبوءات؛ أو نقل إستراتيجيتها من دال إلى آخر كما يفسح المصداق الرابع صورة عن تلك بالانتقال من حصيصة إلى أخرى، والشرق الذي يفهمه البيت الأول، سرها ما يتحول إلى شرق آخر ينضم باثوث في الأبيات الموالية. إذ كان استعمال كلمة الشرق يتمثل بضميمة الانتقال من حال إلى آخر، فإنه يمكن على القراءة ويصرح عليها الانتهاء إلى إغراق الكلمة من الدلالة المتعارف عليها. وشعنها بدلالات شعرية ترتبط بدات الشاعر وتحويلات

إلى ذلك يبقى الانتهاء إلى علاقات الكلمة بالمصداق استسياً في بناء دلالية النص حتى وإن كان التكرير يضمن الاستمرار بين الاستشهاد الثاني لأونيمس بأن تكرير كلمتي الماشق وكلمة النار، وتسلم الكلمة الأولى إلى الثانية مع التكرير؛ استرمال في بناء الخطاب عبر دواله التي يلعب فيها التكرير دور الريح، والبناء.

3-2-3 - تكرير المقطع...

ونبني به تردد وحدة تتضمن أكثر من عنصر الكلمة للفردة، أي الجمل والمبارزات بل والأشكال التي ألحقت بها الضمائر المتصلة فيما يمكن تسميته نوعياً بالجملة.. وقد عرف الشعر العربي تكرير البيت الشعري ضمن

القصيدة الواحدة. تحقيقاً للإيقاع القصصية وتوكيداً لعمق الدلالات التي تحملها، يأخرى المقطع أو الوحدة الدلالية التي تتجاوز الكلمة، ولتكرير المقطع في الشعر العربي المعاصر نملاج عديدة نختار منها:

1 - أنشودة للطير - بدر شاكر السياب

أصبح بالخليج: ميا خليج

يا ولعب اللؤلؤ والمحار والوردىء

فخرج الصدى

كأنه التشيع:

هيا خليج

يا ولعب المحار والوردىء»

2 - زهرة الكيمياء - إدريس¹⁰

ينتهي أن أسافر في جنة الزمرد

بين أشجارها الحميمة

في الزمرد الأساطير واللمس والجزء الذهبية

ينتهي أن أسافر في الجوع، في الورد، نحو الحصاد

ينتهي أن أسافر، أن أستريح

تحت قوس الشفاء اليتيمية،

في الشفاء اليتيمية في ظننا الجريح

زهرة الكيمياء القديمة.

3 - موسم للوت - محمد بنيس

باتونك في جلباب يسي هل تعرفهم لا تشغل سمعك هذا موكبهم هل تعرفهم يتقدمك الزيتون النخل تعلم كيف تسير إلى يولية كركبك البعري هواء شطرة هل تعرفهم هي كفهم الحساء انتهت لفراريد النسمان أفت عمامتهم هل تعرفهم سلقوا سمناً وأشاروا بروت أشاروا.

كان لإعادة تهيئ البيت الشعري في القصيدة المعاصرة وفي الكتابة الآن الباليغ في رسم خريطة للممارسة الشعرية دون يقين إدراك ممالكها المبرية، ذلك ما نسمى بالقاء تارة وبالهتم تارة أخرى، لقد جسد تكرير الوحدات النصية اختصاراً لإمكانات البيت الشعري فهما هو دال إيقاعي يؤسس الخطاب ويهيئه.

لن نعيد ما قلناه سابقاً حول التكرير فهما يتناول نمطاً آخر أساسه تكرير وحدة القطع كاملة، سواء كاتب هذه الوحدة مشكلة من جملة، أو بيت واحد، أو أكثر من بيت **فإذا كانت الشعرية المبرية الحديثة قد تطورت إلى هذه الواقعة من رؤية الإيقاع؛ فإنك لا تغفل الانتباه إلى حميميتها كعنصر رئيس في بناء الدلالة النصية في كل ممارسة وفق هاتكة العصر للكون** بهائفي النص الشعري.

هكذا نجد في تكرير القطع (وإن حذف منه عنصر) بقصيدة بدر شاكر السياب "أنشودة المطر"، وفي درصتين، خضوعاً لإيقاع البص الذي جعل من التكرير عنصراً بانياً للاسترسال النصي؛ وصماناً لتمامه، لعل في صيغة النداء ورجع الصدى ما يحمل أيضاً علامة حوار بشرط النصي بالخارج النصي وبالتالي لن يكون في استطاعتنا فهم الدور الذي يقوم به تكرير وحدة القطع إلا إذا نظرنا إليه داخل النص الشعري ككل. وضمن علاقته به. «إن كل جزء من النص يتلقى جميع مميزاته؛ وكل تعديده في تبادل العلاقة (بتوافق أو تضاد) مع أجزائه الأخرى، ومع النص ككل»⁽¹⁾ وسبق إشارتنا لعنصر المطر وتكريره في جسد النص مفيد في إضاءة دور القطع في بناء الدلالة.

أما التمثل الثاني من تكرير الوحدات الذي يقدمه نموذج أنونيس أولاً؛ فضلاً عن مناسباته في بناء إيقاع الخطاب الشعري؛ فإنه يتقدم بديلة كل بيت شعري. سواء تعلق الأمر بتكرير (بعض أن أسافر) أو بتكرير (الشفاه البهيمية) وإذا كان لنا أن نقرا في ظل هذه الوافعة ترابط النص الشعري وتتابع تجده ويحله (الفتراحتاً قولياً وإنجازاً ضلماً) فإن القراءة تبقى مبهمة؛ ما لم تنتبه لميثاق التكرير ودلالات المصراع نحو بناء نص شعري مناهج بكلمة لها ممكن الأني؛ وليس ميثاق العادة

ويكون لتكرير وحدة اللقطة كاملة؛ فضلاً عن الوظائف التي ذكرنا؛ فعل رسم البدء ودخول الذات في إيقاع الخطاب الشعري. فالتنمذجة محمد بنيس إلا يتقدم في أول القصيدة بحمل حالة الذات الكتابة ورميها كما يبرز زمن الكتابة للتدريج بالوقت، بدءاً وانتهاءً في (موسم القوت).

قد يكون تتبع ملامح **وظائف تكرير الكلمات** المصانع مهمة لا نهائية ومستهينة ولما توصلنا ص وظائف التكرير كبناء للإيقاع وحسن استرسال النص وفمايسكه، أو تجسيد لحالة الذات ومن الكتابة يمكن أن يندمج إلى التكرير تارة ويصبح عن غير التكرير تارة أخرى غير أن اعتمادنا هذا للخلل إنصاف لحالة نصية لا تقف عن التنوع وحق فرص الاختلاف ضمن مصارقات المؤلف النصي فالتكرير؛ كما يقول محمد بنيس؛ «هو وظيفة بمثابة أساسها الاختلاف المؤلف والاختلاف المخلوق»³²، والاستشهاد الرابع من نفس النص الشعري؛ أحمد بنيس؛ صورة واضحة لفعل التكرير في نقل إيقاع الكتابة من زمن إلى آخر. وروحها الذات الكتابية ترسم علاقتها بهذه الأمانة ويكون تكرير (هل تمرهم) لازمة عبور الذات في الخطاب وهو يعني عناصر للتخيل الشعري وأسمائه. فضاء شعري واحد وسمات دلالية متجددة تنتمي لجهة العناصر وهي تختلف في بنائها النصي بتكرير وحدة اللقطة.

3-3 - القلب:

نعني بالقلب ما يطرأ على الجملة وهي سلسلة الوحدات الدلالية

كالكلمات؛ من تقديم وتأخير من حيث مواقع الإسناد؛ وبالتالي العلاقات التي تربط بين الكلمات ويمتدعي القلب فهما أولياً للقرية في اللغة ويوزعها في تحديد تركيب الجملة. نقرأ لعميد القادر الفلسفي المهوي:

«معلوم أنه من يستعمل اللغة يؤلف بين وحدات لغوية صفرى بهدف بناء مكونات أكبر لمركبات فعمل؛ إلى غير ذلك».

وعملياً الشكيب هذه لتنظيمها رتب تختلف في اللغة الواحدة. وتختلف من لغة إلى لغة أخرى أحياناً، إلا أن تعبيرات الرتبة في اللغة الواحدة أو هي الكلمات المختلفة ليست اعتباطية أو غير معقدة، بل هناك ما يدل على وجود جهود على رتب المكونات الكبرى داخل الجمل (من فعل وحسن ومعمول...) أو رتب مكونات أصغر داخل المركبات الاسمية أو الحرفية أو الفعلية⁽³³⁾.

وم يبيده من الشاهد النظري اعتماد اللغة على التركيب لهناء الوحدات؛ وفق نظام تحكمه الرتبة وشوائب تميز الجملة، ويمكن اعتبار ظهور مواقع الكلمة، والإسناد في الجملة معكوماً هو أيضاً دسوتبة، وبالقهود التي يرضها المتكلم. - وبالنسبة للشعر بمختلف ماحل الإيقاع كمزج من الخطاب أولاً، ومضاهة لحركة التركيب بالمضاهة؛ ثانياً إلى تصويراً للتركيب يخضع القلب كفضية نصوية وتركيبية إلى الإيقاع الذي يضبطه حسب الذات الشاعرة وإمضائها الشخص في الخطاب الشعري، وإذا كتبت الشعرية الصربية القديمة فطمت لفعل التقديم والتأخير في النص الشعري كما تبين لعميد القادر الجرجاني:

«هو باب كثير الفوائد، جم المعاصر، واسع التصرف، عميد الفاية، لا يزال يقتر لك عن يدية، ويصفي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شمرأ يروك مسممه ويلط بك موقفه، ثم تنتظر فتجد سيب أن رافك ولطف عتلك، أن قدم فيه شيء؛ وحول الفقه عن مكان إلى مكان»⁽³⁴⁾.

فلذا لمزمت التصورات الشعرية في تنوع اشتغال التركيب وفق مبدئي التقديم أو التأخير؛ حتى وأغلب الاستشهادات عن هذه الخصيصة شعرية والاستثناء الذي يمثلته عبد القاهر الجرجاني باختيار التقديم والتأخير بحجة بلاغية؛ لا يفهمه من هذه الملاحظة.

عندما يطرق القلب على العبارة يهب النص الشعري خصيسته التركيبية؛ يصبح دالاً من دوال الإقناع. يتم تقديم أو تأخير الكلمات، سواء كانت في بدء الكلام أو منتهى؛ أو كانت ضملاً أو اسماً أو صفة... وقد فهم التقديم بإيلاء المنية أو التوسيع على الشاعر والكاتب؛ حتى كُتبت هذه التلمة مبنية عن الصواب في رأي الجرجاني؛ الذي يقول بالفائدة. طمئنى في تقديم المفعول؛ مثلاً؛ على العمل في كثير من الكلام أنه قد يحتمر بمائدة لا تكون تلك الفائدة مع التأخير؛ فقد وجب أن تكون تلك القصبة في كل شيء وكل حال⁽³⁵⁾.

والخصبة للشعر للمعاصر يلعب القلب دوراً هتوكاً لبنية النص فهو لا يعمل على تسهيل مهمة الشاعر أو إيلاء العناية لكلمة معقدة... بل يساهم في تهيئة البنية التركيبية وفق إيقاع القصيدة ليهرب الدلالات الثانوية للكلمة.

فلذا كان الشعر العربي قد اعتمد بالتقديم والتأخير كمنهج شعري طوال تاريخه؛ فإنه مع تجريرة الشعر المعاصر بصورة عامة؛ والكتابة بصورة أخص؛ عمل على استغلال مكناس الجمال والإبداع في القلب، فقد جعل من التركيب مكان المفاجآت المرتجة باعتزاز. ولذا تفتخر عينة تجسد هذه الخصيصة النصية التي شكلت في بعض وجودها سبباً في غموض الشعر، وتعديته:

١ - أنشودة للمطر - لهند شاكر السحاب.

تستعيق مله روعي رعشة الهكام

ونخوة وحشية تملأق السماء

كنشوة الطفل إذا خلف من القمر
كان أفواس المسحوب تشرب كالفوم
وقطرة قطرة تنوب في الطر...

2 - هذا هو اسمي - أدونيس

لوجه تميز في وحدة الصعراء للشرق يابس المشب
والنار سلام للأرض ينملها البهر سلام لحيها...
عريك الصباغ أعطى أمطاره بتماطاني رعد في نهدي
أخضر الوقت تقدم هذا دمي إلى الشرق افتقرني وحب.

3 - كهفاء النرجس أدونيس

المرأى تصالح بين الظهيرة والليل
خلف الموايا
جمد يفتح الطريق
لأفكاره الجديدة
في ركاب المصور
ما حيا نجمة الطريق
بين إلقاءه والقصيد
عابراً آخر المصور

4 - موت آخر... وأحبك محمود درويش^[36]

خريبن

إن القبائل تحت ثيابي نهاجر
والطفل يملأ ثنية وكنتك
الآن أعلن أن ثيابك ليست كفن

5 - ورقة البهاء - محمد باقر⁽³⁷⁾

يوحي أنه شبح كريم جاسر يملأ البعيد بنشوة الضمكات يفتح للخاليا
صبوة السفهاء من أهداك سكين السؤال هو لراك خيمة مسكونة بتقاطع الأيام
ضياء سيدة مياكة يضوي للصنهر سكوتة المعتاد يحتمل انتهاء سحابة تنفس
الصور الوحيدة للضخامات التي وسعت علو مهالك الأمم القديمة والحديثة
تظهر لي عروش النعل شازبة فلانة حيوش بني مري نصور الهضبات أو
تصل القناطر نسوق الرينون والحلفاء بأسرها مرير المشق في وهران تلك
ملقوسنا .

يصعب حصر طرائق القلب وحالاته في الشعر العربي لتعددنا
واشتغالها بين الممارسات، وبالمعية للشعر المعاصر: سطح مصنوع محمود
درويش ومحمد بريس بهذه المصيبة وهي نزول بالتركيب إلى إيقاع
القصيدة، فيكون التقديم والتأخير في رتبة الكلمات والإسنادات دالاً على
كيف ينبغي الخطاب الشعري، وبالتالي دلالته.

إن وفوقنا على عينة معدودة من الشعر المعاصر: تمثل بها القلب: هو
وقوف أبعداً على بعض حالات الاكتياس الدلالية الناتجة مما سماه الجرجاني
بخصيصته الإبداع والطف: أو ما يكون مفارقة مألوف المادة في بناء
كالجملة في البهت الشعري وترتيبها وحدتها أو عدم الخضوع لعلاقات
التركيب فيها سبباً في هذا الاكتياس والقروض، لما أن تقدر الكلمة مهور
موقفها: حسب ما يقرصه الإيقاع ويذهب إليه التركيب: حتى تصبح خاصمة
لرغبة الذات الشاعرة في الانتمالات واختيار تركيب شعري له القدرة على

استهمل لوتجاء الذات في اللغة والخطاب من جهة، وعلى تجسيد القدر القدر في الشعر والثناء، من جهة أخرى. نقرأ لأدونيس قوله في مفتاح الطائفة حول «الكتابة»⁽²⁾.

القضاء دم واجتياح -

جعلت الكتابة مهوى:

كلماتي تدلت

ورأسي يثنو...

يستهدف القلب في التمازج التي قدمنا الأبيات الشعرية من حيث وحداتها المركبة، إذ يميز مواقع الكلمات والإسقاطات وإذا كانت بسبب الجملة في العربية ذات نمط (فعل - فعل - مفعول) فإنها تتميز في هذه الاستشهادات بمصيبتين:

1 - يتأخر الفعل عن مكانه وإعطاء الفاعل محل تكتم الجملة خاصة في تمازج الشعر المعاصر فيما عمل تأخر الفعل في تمازج الكتابة على ربط الوحدات فيما بينها حتى يكون الأسماء متعلقاً بكثرة من وحدة داخل البيت الشعري. ويشكل الانتباه لاشتغال نواله النموذج أدونيس الأول في بيته الثالث والرابع؛ وفق تركيبها! معللاً حاسماً في طريق بناء دلالية المضطرب الشعري، وبالتالي دلالية كامل النص. فقد احتل الفعل مرتبة متأخرة فجاء، مثلاً بـ «أعطى» متأخراً عن فاعله الذي صار ابتداء الوحدة التركيبية وعن صفة «المرء» فيما تقدم الفعل بصيغة أخرى فاعله، ولكن بتأخير عن مرتبته فوراً بعد المفعول.

2 - كما يميز القلب في الشعر العربي للمعاصر بميلتي تقديم وتأخير بين الجمل كما بين الوحدات للمسماة مركبات اسمية وبين المركبات الفعلية. الخبر أو الجملة الاسمية أو جملة الحال... أنماط من القلب الذي يطوّر

على الوحدات النصية؛ وبالتالي فهو عنصر فاعل في بناء الدلالية إذا كانت قراءتنا للخصيصة الأولى للقلب أطلقت تأخير العمل عما هو عليه في اللغة العربية فإن في ذلك إعلان ضمنى للأهمية والمركز الذي احتله الاسم. بل وكما رأى ذلك كمال خهر بك هجوم على الفعل ونزع السيادة عنه في الشعر المعاصر.

وإن الهجوم على الفعل في الجملة العربية لا يتعلق عبر "إحالاته" اسماً⁷⁰ فحسب؛ وإنما كذلك من طريق استعماله من المبالغة كما جرى في كثير من الأحيان، وربما كان ذلك للأسباب المطروحة أعلاه. ولكن أيضاً بدافع من هذا الهم الذي تبرزه طبيعة الحياة الحديثة والذي يدفع إلى إيجاد التعبير وتمييزه من التفاصيل السطحية والإعلانات غير المحددة. هكذا تحلّي الجملة الفعلية للكان للجملة الاسمية - القصيرة متعددة⁷¹.

وفوق الذهاب في هذا المنحى يؤكد الأهمية التي يعطى بها الاسم في الشعر العربي المعاصر؛ فها هم يقيمون الأسرحة الأولى ليمر شاعر الصحابة والراعي محمود درويش من انتصار الجملة الاسمية حيث كانت وحدتها الأولى. الاسم؛ أساسية لبناء دلالية الخطاب إذ تفتح الطريق أمام الدلالات الثانوية لتصبح مهيمنة. وفي ضوء هذه الملاحظة يمكننا أن نتابع استعمال كلمات الرأيا والجمد في نموذج أدونيس، والفريجات الفيلال الطفل نموذج محمود درويش، وبعتبرها عقائيد تلج بها إمكانية بناء دلالية النص الشعري الذي وردت فيه.

يبد أن للقلب وظيفة أخرى غير ما يتحدد في التقديم والتأخير بين الأسماء والأفعال. تملك النص واستمراله. والكتابة بما هي تجربة شعرية معاصرة أفادت من هذه الخصيصة النصية؛ القلب؛ وهياتها لتبلغ بها أقصى حالات البناء النصي. بقصد تملك النص؛ واعتباره دالاً يتفها ضمن الممارسة لتحقيق دلاليته. فإذا كانت هذه الوظيفة واضحة في نموذج أدونيس، حيث تعمل الكلمات على تملك الجمال (والدوال على بناء الوحدات

واسترسالها)؛ فهي أبجلى ما تكون أيضاً في نموذج محمد بنهم حيث تجسد امتياز القلب في الكتابة؛ ونمّي بها تفاعل الوحدات التركيبية وتسلطها بما يحمل التركيب الصنعة الوحيدة؛ لهم للتواصل كما ذهب ملازمي، ولكن لإيقاع القصيدة والذات والكتابة. لإدراك فعل التركيب في هذه الوحدات الدوران لكيفيتها المودة إلى كلماتها؛ خاصة بعض الأفعال، ك (هطأ، يطوي، تفسف، تصير...) من نموذج محمد بنهم لنلاحظ عدم خضوعها لجهود تركيب اللغة العادية، أيضاً لتسلطها وتتمثل وحدتها (الجمال) قصد تشكيلها أولاً ترسم الإيقاع الشعري بقصيدة تركيبية هي القلب.

بهذه القواعد (المتعملة) نعلم وجود وظائف وجود للقلب في الشعر

العربي المعاصر

1 - إبراز النوال الأساس وإعطائها رتبة متقدمة فيساهم القلب كدال نصي في بناء ليس فقط التركيب بل وإيضاً الإيقاع الشعري..

2 - ضمان استمرار النص وتسلطه بوصف وحدته فيه بينها بكميات نوال تتبادل أماكن سيطرة الروايات فيما بينها حسب الإيقاع الخاص للقطب؛ وحسب الدلالات التي أريد لها الظهور.

وإذا ما كانت الوظيفتان عامتين بالشعر المعاصر؛ فإن الوظيفة الثانية أكثر بروزاً في تجربة الكتابة عما عليه في الشعر المعاصر؛ حيث غلب حضور الوظيفة الأولى كدال تركيب. ولنا أن نرى في سرى الوظيفة الثانية بقصيدة النثر؛ فضلاً عن تجربة الكتابة كمث علم؛ حجة إنشائية لكان للقلب وأهميته النصية.

4-3 - الحذف:

للحذف في العربية عدة معان منها القطع، والتسوية، والإسقاط، والأخذ كما يفهمنا لدى العرب. يهد أن له في علوم العربية وضعية المصطلح المنشكك بممارسات لها اللغوي والنحوي والهاضي... والملاحظ التي

تستوفى أن يكون الشعر العربي، قديمه وحديثه؛ فصلاً عن القرآن الذي الذي تابع فيه اللغويون والبلاغيون والشاعريون أيضاً؛ الحذف كخصيصة نصية لن يكون بمقدورنا تتبع تصوراتهم جميعاً.. ولتقتصر على التعرف على دلالة المصطلح على أهمية الحذف وفعله في النص، في تصوراتهم.. نقرأ لعبد القاهر الجرجاني؛ هذه الورقة بخصوص الحذف؛ بقوله:

«هو باب دقيق المصنك، لطيف الأحذ، عجيب الأمر، شبهه بالمسحر. فتركه ترى به ترك الفكر، لطعن من الفكر، والصمت من الإفادة تريد للإفادة وتجهدك ما تكون إذا لم تعلق؛ وأتم ما تكون بيانا إذا لم تين»⁽⁴⁰⁾.

فقد اعتبر التقليد العربي للبلاغة الحذف تايماً لمباحث اللجواز. ويصوره أدق أبواب الأجزاء، كما نقل اليبا ابن رشيق عن المازني، فالأخير يقسم الإيجاز، إلى صريحين «سرب مطابق لفظه لعماء لا يريد ولا يخلص عنه كقولك مثل أهل القرية»⁽⁴¹⁾ و«به ما فيه حيلة الاستعانة عنه في ذلك للموضع كقول الله عز وجل (وسئل القرية)» يسمى السرب الأول مساواة والثاني اكتفاء مثل له بغير تشهاد من القراء إلى الاكتفاء بداحل في باب للجواز، وفي الشعر القديم وحدث منه كثير يعقبون بعض الكلام لدلالة البلاغي على التذاهب⁽⁴²⁾. وأهميته للبلاغة تظهر من قول ابن رشيق؛ وإنما كان هذا معدوداً من أنواع البلاغة لأن النفس تتمتع في الظن والحماس؛ وكل معلوم فهو حين تكونه مصوراً⁽⁴³⁾.

ما يستحصره ابن رشيق من أهمية الاكتفاء؛ يتوافق وما ذهب إليه الجرجاني؛ بيد أنهما لا يلتقيان إلا من حيث تناولهما للوضوع لاختلاف إشكالية كل منهما والأهداف النظرية. نرجس تناول تصورات الجرجاني للهدف بفاصلة؛ وننتقل إلى أبي محمد السجستاني لما يبني عليه تصويره من أساس بلاغي؛ بينه وبين ابن رشيق أكثر من صلة. فقد جعل السجستاني الحذف نوعاً ثانياً للجنس الأول من منزعة أي الإيجاز. والنوع الأول هو

المسألة: أما الثاني فهو المفصلة.. التي تنقسم بنورها: كجنس: إلى الاختزال والامطلام. وتحت هذا الأخير نجد الاكتفاء: كنوع أول لقوي؛ والاكتفاء بالمقابل أو الحذف الخافض... وكل هذه الأجناس والأنواع؛ حسب تملسها؛ ذات صلة وثيقة بالحذف وبه تكون. والتركيب اللغوي لا ينفي الاصطلاحية التي عملت على ضبط كل مفهوم على حدة حتى يكون إجرائياً، نقرأ للسجلاني قوله:

والحذف والاختزال والاصطلام - بحسب الوضع الجمهوري - مترادفة أو متداخلة. وأما بحسب الصناعة فمترادفة لنقل اسم منها إلى نوع منها ومبطل أو أخير من هذا الجنس؛ فذلك لإعفاء بالشوطين من نوع الحذف⁴⁵

توضح هذه الكلمة صلة الحذف بجاهي المصطلحات البلاغية وتضبط موقفه واستقلال تناوله عن باقي المصطلحات والمعاني الإعرابية. لن نساق إلى ذرية عبر مبهمة لنا، ونذهب راسياً إلى 'نوع الثاني من حشر الإيجاز' وهو للمفصلة؛ وبالمصطلح إلى نوعها الأول الاضلال نقرأ للسجلاني قوله في تعريفه:

يقول مركب من أجزاء فيه مشتملة بجمعتها على مضمون النص عنه يطرح جزء منها شأنه أن يصدر به، وهو جنس متوسط تحت نوعان. أحدهما: الاصطلام والثاني الحذف. وذلك أنه لما كان القول مركباً من عمد وفضلات - كما قد استقر في صناعة الحرية - وكان الحذف يعرض لكل واحد من الصنفين مأمدا عمدة القاعل عند سبويه وكان أن عرض في العمدة أو ما حكمه حكم العمدة بحكم الارتباط بأحد وجود الارتباط التي ستذكرها فيما بعد بهول الله تعالى؛ سميناها اصطلاماً وأن عرض في الفضلات سميناها حذفاً؛ انقسم هذا الجنس المتوسط إلى نوعين: كما فرقناه - أحدهما: الاصطلام؛ والثاني: الحذف⁴⁶.

سفننا هذا الاستشهاد لاغتثاله بالمصطلحات والمفاهيم المرتبطة بالحنف، حتى لكأنه خريطة ترسم معالم وطرق الحذف في المربية.. وبهذا اعتماد هذه المفاهيم على الحذف والمقص الذي يطرأ على الجملة؛ سواء من جهة عمدتها (كالفعل، والفتحة) أو من جهة الفضلة التي قد تلحق بها (الصفة والحال والمفعول به...). وإذا كان الملجماسي يحدد الحذف باعتباره نقصاً يحدث بطرح المضافة.. فإنه لا يتوقف عن الإشارة إليه بمفهوم موسع؛ يشمل على ما اخترجته البلاغة المربية كالاكتفاء الذي يشترط الاحتزال كمفهوم.. وقد أبرز أهمية الحذف في الكلام المختزل بقوله في معرض ذكره لشروطه وهو قطع الدلالة على المختزل للتركيب حيث الحذف أجزل معنى؛ وأشرف مضطماً؛ وأنزه دلالة؛ وأشد مبالغة؛ وأصح لمطاً¹⁰.

لقد نهيت وصيغة الحذف وحدها ضمن مباحث البلاغة، وخاصة الإيجاز والمجاز؛ حسب الملجماسي وابن رشيق وكان سبقهما الجرجاني إلى ثقله من موقع آخر فقد تناول الحذف في مثله بالسو والتركيب في دلائل الأعجاز وترصد صورة مثله في حذف الفتحة والضم أو المفعول به أو الفاعل والصفة من كل حده. بيد أنه سأل هذه الصور في أسرار البلاغة فبيّث إلى الحذف من موقع آخر عبر التوقع البلاغي فرفض بدياً اعتبار الحذف تالياً للمجاز وخصوصاً لأحكامه، فلكل منهما حدود ومعالجات. والحنف لا يؤدي إلى تغير حكمهما بقي من الكلام، ويؤيده تقريراً، إن المجاز إذا كان معناه أن تجوز بالشئ موضع وأصله، فالحنف بمجرد لا يستحق الوصف به؛ لأن ترك الذكر وإسقاط الكلمة من الكلام لا يكون نقلاً لها عن أصلها؛ إنما يتصور التنقل فيما دخل تحت النطق¹¹.

قد تكون إسباغة الحذف بتصورات بلاغية وشعرية شديدة ومضيدة. لكنها إضافة محدودة بلا شك لقراءة الشعر المعاصر وقد أصبح الحذف فيه دالاً من دوال الممارسة؛ به تفتح القراءة على «المعجب والصعر» كما تصور ذلك الجرجاني؛ لاكتباس الحذف بالتمثيل للغة وفق إيقاعها المردي الحاص؛

ويظلال ذلك على بناء دلالية النص، نختار عينة تمثل بها فعل الحذف في النص الشعري المعاصر:

1 - أنشودة المطر - بدر شاكر السياب

وفي العراق جوع

ويتشر الفلأل فيه موسم الحصاد

لتشبع الفريان والجوارد

وتطعن الخوان والحجر

وحس تدر في الحقول.. حولها بشر

مطر..

مطر..

مطر..

2 - قصيدة بيروت - محمود درويش⁽⁴⁴⁾

ارتجل الوداع

وتعرق المدن الصنيرة في عبارات مشابهة

وينمو الجرح فوق الزمخ أو يتأولين علي

حتى ينتهي هذا النشيد...

وأصيح الدرج الذي لا ينتهي بالقبو والأعراس

اصعد مرة أخرى على الدرج الذي لا ينتهي بقصيدته..

أهني قبل أن يكون الصبح والجهاد..

اصرخ أيها الليلاد عذبي لأصرخ أيها الليلاد..

من أجل التلصص أمعطي دوي الضام
لعل لي رؤيا!

3 - هذا هو اسمي - أدونيس

أ - ما حيا كل ... هذه ناري

هذا بلدي

دخلت إلى حوضك أرضي تنور حواي أعضائك

نيل يجري طقونا ترسبنا تتعاطمت في دمي فطمت

صنورك أمواجي أنصهرت لنبدأ : نسي العبة شمرة الليل

ب - زماني لم يحن ومقبرة العالم جابت عني لكل

السلامين وهاد ٢ هاتي يدك كمدني...

ج - ... وهن رموزة في الحب غطوه بقل والشمس تحن

شلاها وتمشي هل يعرف الضوء في أرض على طريقه؟

4 - موسم الصفات - معصم بنيس⁽⁴⁹⁾

في البدء يفتح جلدي المتشقق الأليف

تدخل في مدار الفصل ينهشي ثواني

الصوت يقترب المظلم تحس حد الموت

والنوى ترهد الصوت يهفر في سطوح

الكس مجراه الألف ويضمي بالقشرة

المقل يقرخ في متم الصلب حمى الرعد

يعلوني هدير جاحج

أرضي

تقسطني للصفاة

يعتبر الحذف في الشعر العربي بكثافة فيها، وفي الشعر المعاصر يعمد القصيدة في كمثل مشهد؛ ومن جميع أطرافه وحدة البيت وقد فصلت واحتسب البيت بالقصص، في انتظام وحدته التركيبية واشتغال دواله، وما يتمسك بها مواقع الاشتغال الحذف بشكل مفصل عبور الدوال، فيها وفيها تنبهي دلالة النص الشعري بارتباط مع ثقافته الفردي.

يعود الحذف إلى جانبين عريهما يتحقق لإيقاع القصيدة وتشغل

عناصرها:

1 - الجانب الأول ويعبر بنية البيت وعظمته وقد منها النصص أو ثقافته الفواعل،

2 - الجانب الثاني: يتصل بالنسبة التركيبية نصبت حيث يكون حذف بعض الوحدات التركيبية؛ وإيقاعها يعمد علاقاتها جميعاً لإيقاع القصيدة المعاصرة وأزمة البيت بها.

لقد كان لانتشار أزمة البيت: «كما أمقتها ملازمي وتناجت حلقاتها في الدار الكوني للقصيدة: أن أصبح البيت الشعري يتيماً منزهلاً. وتنبع عناصر وشروط هذا التهم وفصلها بين الخطاب والإيقاع» هو ذهاب إلى حالة الحضور الفاعل إزاء القصيدة ومثلها؛ يكون الحذف عنصراً أساسياً لهذه الحالة. (على الأقل هذا ما نلتمنا انصوص التي اختربنا).

لقد عرف الشعر المعاصر الحذف منذ بداية ممارسته القصية. وبين أنموذج بدر السهل للحنف موشين. بين وحدات البيت وفي آخره. وهذا أنموذجان يعرضان بكثافة في ممارسات الشعر المعاصر. ولعل ذلك يعود إلى تصور الشعراء لنهاء البيت وفق لإيقاع القصيدة بالشعر المعاصر، فيها

يشكل الحذف من أول البيت احتيالاً من اختيارات تجربة الكتابة التي لم يفتبرها الشعر المعاصر في مرحلته الأولى.

لقد اطلونا للدرس البلاغي والتركيبى القديم وجود صيغ للحذف يتم إدراكها بتطهير التعلق بين الوحدات والإحالة فيما بينها... وبينما يستغل الشعر المعاصر هذه الإمكانيات بصورة شاسعة، يضيف إليها شيئاً جديداً للحذف، ملئمة بقراغات أو ينقصد الحذف. وقد استغنى عن وجود ثلاث صيغ للحذف، حذف مطير به، هو فيه تقوم دوال الترتيب بإثبات عنصر معنوي أو عناصر معنوية⁹⁰؛ وحذف غير مطير به لا يظهر مباشرة إلا بصورة بهاض يصاحب الدال النصي؛

وأخيراً، الحذف المتشبه، حيث كلفراغ يسحو الدوال ويخشوش حالقاتها. بالاقتراب من نموذج **يدع المصائب أولاً**، سلاحظ صيغة حذف والخبر في البيت الأول، وبحير شيئاً (جوز) كما يلاحظ حضور الحذف والخبر به، بكثافة وسط منطحة البيت الخامس ونهاية البيت التالية.. ربما تكون مقام الحذف مهبة لاسترسال بناء دلالية النص بتجريب التحويل الشطبي (للبيات الأخيرة). أو حسب قراءة الفراغ المعنى بتجريب التفاضل الثلاثي، حتى إن لم يصاحبه حذف عروصي؛ في اعتبار الفراغ دالاً يتضاف إلى باقي دوال المسئلة لهجمد حالة التفاضل البشر للنص إلى طرف المسئلة على فراغ القول.

قراءة معتملة ليس إلا للحذف وسط المسئلة، وما تقدمه صيغة الحذف آخر سلسلة البيت يفتح بالقراءة إلى اعتبار الحذف عصباً بنائياً للنص، هو أن كان يقوم في نموذج المصائب بوظيفة الترهيد الإيقاعي أساساً، فإنه في نموذج محمود درويش يتقدم كدال بان لاسترسال النص في نفس إيقاعه (ب 4 وب 6 وب 8) فتكون لانهائية المشهد أو القصيدة والصرخة.. بل ولانهائية المذاب اليومى الذي ترسمه القصيدة.

يقدم النموذجان (المهياش ودرويش) الحذف بصورة مبسطة وبمبسطة. حقاً؛ إذ (الحذف - مخبراً به - وسط الملمسة أو في طرفها) دال من دوال النص الشعري، غير أنه لا يرتفع إلى مستوى الفاعلية التي تميز حضوره في نماذج الكتابة؛ والتي اخترنا منها نماذج لأدوينس ومحمد بنيس، ويرى في هذه النماذج صيفاً للحذف تسمى الهيئ الشعري من كل أطرافه: من الهدم والوسط والنهاية، وتختلف صورة من حذف ملحن بتقاط إلى حذف ملحن بهياض فقط، يسير دالاً بدوره... ولعل هذه للزوجة مما يخلق التباسات في قراءة النص، بالخصوص عندما يرتبط الحذف بالكتابة وتجزئية ويصبح ضمنها حاضماً لعمل التركيب الفني الذي يتجسد في التمية النصية وتماثل الدوال.

زواج أدوينس بين حذف ملحن يخلق وحذف عبر ملحن سوى بهياضات، فهما استقر بين مختلف لمواقع عبر السمات الثلاثة من نفس القصيدة التي بدأت زمن الكتابة الحديثة عربياً، ويتخلص الحذف في النموذج الأول وباقي الدوال لتجسد توافق المخرج وهو دال مع المحو الذي يسمى إليه الشاعر. المحو والحذف مترادفان والثاني إذ يحدث بالنص الشعري، يجعل لتعمل الوحدات متقطعة بفصل البياض أولاً، ثم يتلوه العلاقات بين المركبات حتى أننا لا نرى على ارتباطاتها دون انتهاء هيئة البياضات وهي تتناثر في النص. والقراءات للتمسدة لهذا النص التواضيحي تجسد حرج القراءة أمام هذه الظاهرة: اتصال الحذف بتغير العلاقة المركبة أو بقطعها، تقول خالدة سعيد بصدد ذلك:

تطرح قصيدة أدونيس هذا هو اسمي، ضلالياً متعددة، هي منذ النظرة الأولى تبدل جديدة، معانلة للمألوف من حيث الطريقة التي سمعت بها الكلمات. وعندما نبدأ القراءة نقاجتنا نظام الأصوات أي الوزن...⁽⁷⁾

وصيف فائقة:

فجد نفسك بعد هذا أمام مسألة جديدة هي القراءة، لا كيف تقرأ هذه العبارة مثلاً، معنيته كي أحسن للوت اصطفت التهديت بيت تقاليدي، هل تقرأ «هتيت: كي أحسن للوت اصطفت...» أم هتيت كي أحسن للوت، اصطفت التهديت بين تقاليدي؛ فتكون الفاصلة بمثابة «أو عاطفة إطلائاً أو «أو نسق» هكذا يصبح الهنبا واصطفاء التهديت؛ في حالة «عطفت المطلق وسيلتين للإيجاد للوت وهي حال التمتع يصبح اصطفاء المهديت نتيجة للإيجاد للوت. ومثل هذه العبارة «أرض تدور حولي أعضاءك نيل يجري»^{١٦}.

لا يتردد في وصف قراءة حادثة سميد بالقصير، لا شيء إلى كونها تنظر إلى قصيدة أدونيس خارج الوعي **بالكتابة** كخبرة لها إيقاعها المردوي القاص؛ به وفيه تمس على تنظيم دولها واعتصمها الثانية، وبتملها عن هذا الوعي يجعلني أكثر لدى اعتبارها «تنظيم وحبوبها» «تصنيف كلمات» و«إيقاعها» «نظام الأصوات» (أي التوري). وما سميد منها إشارات إلى حالة الانتباس التي تدغم الذات القارئة لراء الجسد الشعري للمصن؛ والعلاقات القائمة بين وحدته.

معهد ينس خبر بدوره موقفه اليانض في الممارسة النصية المعاصرة ولاحت انفجار أزمة البيت معها، حيث يفقد للميز في تحيين حدود البيت؛ وفي تعيين حدود الشعر والنثر، أو الشعر والأجناس الأدبية الأخرى^{١٧}. ويخصوص هذا هو اسمي لأدونيس كتيه ما يلي:

«كانت قصيدة هذا هو اسمي» صدرت للمرة الأولى وقد استعصت عليها المازلة لتأخذ مكتلة القاسم؛ ولكنها هي الطبيعة الأخيرة التي نتمسكها تغلبت عن علامة الترتيب هاته نتمطي لمكانها فراغاً مشعوباً، وإفاء المازلة ينسجم في مفهوم للممارسة النصية العربية الحديثة للمعمودة التي كان حلل

مطران منتهياً لها، وهي تنهينا أن القنص متجدد الكتابة، بمعنى أنه ناقص دوماً، ولعمت العلوثة الأنثولوجية إلا تأكيداً على النقصان كعنصر ملازم للنقص والكتابة⁴¹

لقد مكنت شمزية الإيقاع محمد بنهم من تحليل العناصر النصية وإدراك اشتغالها ضمن اللامسة، وما لم تدركه خالدة سميد (وغم اختلاف الطبقات) يجد مكانه كدال نصي، كعنصر أساسي لبناء دلالية الخطاب الشعري لقصيدة. وما يشير إليه محمد بنهم من خضوع النص للنقصان يصير علامة على فعل الحذف والحو الذي تتعرض إليه دوائه وعناصره... بما فيها وحداته التركيبية، فراءات النص للمثنية بمقط الحذف، أو فرائعه البهضاء. عهد من عهد القراءة لهذا هو اسمي: وهذه المرة من موقع الحذف القول.

وأن النص يعطى حركيته من زويزة حط النمو المستقيم الذي متكاملاً في النص للماضي، وما هي الكتابة تمحو وتهدف، ومما نمع أنشأه المركبة المطردة في البنية المطبوعة وبلاط في قصيده هذا هو اسمي أنه كلمة تكثر المواق بين السلاسل النصية كلما تركيب التثنيات مع جملة نواة وأصحت الفواعل للركيبة المطردة⁽⁵⁵⁾.

وتقدينا مباشرة التمدج (ب) مزوجة أدونيس للحذف الملل عنه ينقذ والحذف يقتصر على البيضاء، والتمدج (ب) يستقل صيغ الحذف في بيتين من هذا هو "اسمي" الحذف من أول سلسلة البيت؛ ومن وسطها وفي طرفها بنقط معلنة عنه، فإذا كان بياض أول البيت قبل كلمة (زمني) بهياً لاسترسال النص من موقع بداية غير مغلقة فضاءً أو زماً؛ فإن البياض الثاني؛ وسط سلسلة البيت يتقدم كعنصر يقطع السلسلة تركيباً ودلالة.. قبل الانتقال إلى سلسلة أخرى. ينهي إليها البيت الثاني بهيف ملن عنه ينقذ حتى يكون البيت جلتاً نحو الاسترسال، والحو في معامرة الشاعر.

إن التركيب واشتغاله أساساً؛ مكان للمعاجزات المروّجة، به تكون الحذوفات والفراغات أو الجياعن دوالاً باقية للدلالة والخطاب، وما تقدمه تجربة الكتابة عند محمد بنيس بصير نموذجاً لتحرر الذات والتركيب، وهما يأتان لإيقاع الكتابة وما بها. والحذف الذي حلوقنا استقصاء صهيله في الشعر العربي المعاصر (عبر نماذج معينة) يوجد في حالة التباس تام، وما يحدد القصيدة تحرر الكلمات من عقال تركيبتها - نموذج في موسم الصفات نمثر على صيغ للحذف؛ كلها غير ممتدة. مكانها التركيب والمعامل بين وحدات السلاسل، في البيت الأول؛ على سبيل المثال؛ يحذف فاعل الجملة؛ فلا نعرف عليه. كما يعمل حذف الوقفات وصلاتها على جعل التحالقي بين الوحدات بعيداً عن الأرواك. وفي هذا تكون هي أقصى تكتيف التركيب سلسلة الكتابة

وإذا كان أدونيس قد جعل التباسات إعلان على الحذف ودالاً عليها؛ فإن بنيس يتحدى عنها وعن منطق الحذف. وإذا ما اضيق عصر التخصيم والذخيرة في السلسلة يكون إراء حالة تكتيف عدي لإيقاع القصيدة عبر تركيبتها، كما في حالة استرسال مصي صماتته التركيب مقرأ البيت الثاني (تدخل في مدار الفصل بنهشني توالي) والثالث (الصوت يقترب لمقام خمس حد الموت) فتمجز عن إحالة الكلمة دون تشوس - ففعل «بنهشني» ملتبس الإحالة على (مدار الفصل) أو على (توالي الصوت) ونتمس القول ينطبق على فعل (يقترب).

ويكون للحذف في كتابته الأثر البالغ في نموذج محمد بنيس، فتحرر بين توالي السلاسل والوحدات المركبة صهيله حذف تبقى فقط على حضور الكلمة الواحدة؛ تشكل بيتاً مستقلاً (الثامن) وإذا تصعب إحالتها؛ يلاحظ أنها تقوم بدور الناقص من مجموع العناصر الخارجية، إلى ذات الشاعر لمنهبل صلتها بالعالَم الذي تنتمى إليه.

4 - التركيب الشعري:

خضع تصانفاً مع للثلاث (التكرار، القلب، الحذف) لرؤية في التركيب أكثر من اتباع للقواعد النحوية والتركيبية، بل تعتبره من الأماكن التي تؤثر لبناء الإيقاع والخطاب الشعريين، وتعتبره أيضاً من العناصر الأساس لبناء القصيدة المعاصرة وإيقاعها؛ قبل ذلك؛ وليس فقط مستوى من معيشتها كما تصورت الشعرية اللسانية. وهذا القلب الذي نحن مبينون به للشكلايين الروس ولشعرية الإيقاع عموماً، يعطينا فرصة لتبع التركيب في إيقاع النص وبالتالي اختياره عنصراً أساساً لبناء الدلالة.

يعضد هذا الاقتراح الرسمية التي يصدر عنها أولوية الإيقاع وهيمنة على باقي الدوال، بيد أن الوضعية الاعتبارية للتركيب داخل شعرية الإيقاع؛ وهي مسارات دراسية؛ إنما **يستلزم التحليل والتجريب** وما يقترحه يهدف إلى اعتبار التركيب مكملاً للملاحظات المترتبة به تقابل الدوال وتعدد ملامحتها، كما تتصلل وحداتها بالإيقاع ومن أجله.

والفترة التي نحن بصنعها تسمى لضبط وصعوبة التركيب داخل الإيقاع وكيميائية اشتغاله كدال أو عنصر بالشعر العربي المعاصر، ووعي الشعراء به كمجسد لمس من أسرار الممارسة الشعرية وجمالياتها.

4-1 - من التركيب إلى الإيقاع:

وضع الشكلايون الروس قضية التركيب في صلب دراستهم للشعر الشعري. ومنذ 1920 تأكدت لديهم؛ بفضل دراسة أ. أوسيب بريك O. BRIK، أهمية التركيب كالأهمية الاستثنائية للتركيب وحضوره في شكل بنى ذاتية داخل البيت الشعري، بل إلى وضعية الإيقاع ذاته تحدثت وفق صلتها بهذه البنات التركيبية؛ وبمعالجتها لها في صلتها بالإيقاع. وكان أن غادر المروني؛ إلى مستوى ثان؛ مشهد الفعلية ودخل الإيقاع في علاقة مع المادة

اللسانية للبيت الشعري⁵⁹ بما هيأ له وصيغة الباني الأول للبيت الشعري. وإن كشف الصور الإيقاعية والتركيبية قلب نهلياً مفهوم الإيقاع كحلق خارجي يثل على سطح الخطاب. وشمرت نظرية البيت في دراسة الإيقاع كأساس بانّ للبيت ومعدّد لكل عناصره⁽⁵⁷⁾.

تتعدد وضعية الإيقاع والتركيب بالبيت الشعري وداخله. ولا نوجّه تناول البيت الشعري كمفهوم نشهر إلى فعل التركيب به. نقراً لأوسيب بريك قوله.

والتركيب هو نسق تألف الكلمات بالخطاب المعادي. وفي حالة عدم خضوع اللغة الشعرية للقوانين الرسمية للتركيب المثري؛ فإنّ قوانين تألف الكلمات هي أيضاً قوانين الإيقاع وهذه القوانين الإيقاعية لمقد الطبيعة التركيبية للبيت⁽⁵⁸⁾.

هكذا يصير التركيب عنصر باني للإيقاع ويصمّم البيت الشعري إلى التركيب الإيقاعي. أي التركيب الذي يمسّ قوانين الإيقاع انصروية⁽⁵⁹⁾. بيد أن تصورات بريك فيما تقدم إملافة إلى حلقات دراسة الإيقاع؛ تقتصر عن إدراك الطبيعة الحاصلة للتركيب ضمن الشعر وتصورة ضمن رؤية معيارية يجعل التركيب واحداً. لتتلق الأمر بالشعر أم بالتثنية إن تبني رؤية موحدة للتركيب؛ بين الشعر والتثنية؛ منتشرة بين الشاعرين الغربيين؛ رغم ملاحظة بعض الانتزاعات المتفرقة. يقول كوهن:

عموماً أبدى الشعر الفرنسي احتراماً لقواعد التثنية؛ وانحرافاتة تبقى دائماً خجولة وذلك على الأقل حتى ملازمي الذي يظهر أنه كان يبحث في الانتزاح النهوي عن دعامة أساسية لكتلته الشعرية⁽⁶⁰⁾.

يتأسس مسار هذه الرؤية، بين أ. بريك وكوهن؛ ويتعمد بفضل فكيسون الذي أدرك ما للتركيب من دور في بناء الإيقاع وحلق التوثني بين

وحدات النص الشعري، وأحياناً يكهسون يعود إلى نظريته للوسعة إلى فعل التركيب حيث يقول:

«إن التقاطع - عبر التماثلات والاختلافات - للمستويات التركيبية والصرفية والمجمعية؛ ولتختلف الأنواع على المستوى الدلالي، للمتجاوزات والمشابهات والترادفات والطيقات، وأنواع أنماط ووظائف ما يسمى به الأبهات المفردة فهي نفس الظواهر التي تتطلب، كلها، تحليلاً منتظماً وصريحاً لمهم وتأويل مختلف الزخارف الشعرية هي الشعر»⁽⁶¹⁾.

عن كل الاستشهادات والتصورات النظرية نخلص إلى:

- 1 - أهمية التركيب كنصير بار لإيقاع، محدد لطبيعة اشتغال النص الشعري.
- 2 - حضور الصور التركيبية في عمليات التشغيل عبر مفهوم التوازي في الشعرية اللسانية
- 3 - النظر إلى التركيب بوظيفة جبرئية لمعادية ترى فيه نفس الاشتغال بين النشر والشعر

4-2 - مشهد التصدع:

إن التركيب عنصر أساس لبناء الإيقاع وصورة (اخترنا التكرير والقلب والمخفف) التي تكون مدخل قراءة، وبناء؛ لدلالة النص. فيما يلي حضورها عبر المعارسة أوسع من أن تحكمه الصدفة، فخلق التكرير مثلاً تمكن ذات الشاعر وإيقاعها كاستيلز طردي خامس. تهين النص الشعري المعاصر حسب وعيها باللفة وتصنع القوائين التركيبية والمروحية. آية ذلك ما لاحظناه من كثافة حضور هذه الصور في الكتابة الشعرية وتفاوتها كما ودرجة ارتجاج في بناء إيقاع اشتغال باقي الدوال وتفاوتها في بناء البيت أو مناصرة أنموذجه:

- 1 - لقد صاغت الذات الشاعرة مشهد ارتجاج الكتابة الشعرية واختبرت فعل تصدع اللفة بها؛ وعبور البيت الشعري نحو الناء، وأول من تجذرت لديه

وأزمة اليهته المألومي الذي اعتبر فيه مركباً. ومن هنا تكون الإشارة إلى احتفاله بالتركيب ذات أهمية. فضلاً عن كونها شهادة على إنجاز الشعري. وتبرز في معطياته التركيبية. وإذا كان المألومي نفسه مركباً؛ فالنور الذي يفهم التركيب في معارسته. ألم يكن ضماناً الكتابية بل الضمانة الوحيدة.

ب - أضاف الشاعر العربي المعاصر من فعل التركيب باللفة. وتمثل هذا الفعل في النص الشعري المعاصر أولاً وتجربة الكتابة بصورة أكثر كثافة. كما أن الدفات الشاعرة أعلنت عن هذا الحضور؛ وعن وعيها به نقراً لأوتيس قوله في «كلام البدايات»:

«لا يصكر الشاعر في القاعدة حين يكتب اللفة، فيه قبل القاعدة، إنه يجد صممه فهما يكتب شعوره، صليها في بحر اللفة حتى أن الكلمات التي يستعملها تبدو هي مياضها الذي يهتكم كأنها لا تخرج من المجهول وإنما تخرج من سيق وجوهر الثقافي الاجتماعي. من المموج النموي الحيلي الذي يتحرك داخله ويمو بل إن هذه الكلمات تمتد دلالتها المعجمية، حتى أنب شعور. فهما يقرأها، أنب لا يقرأ الكلمات، وإنما يقرأ أصداً حروف، أو يقرأ شحنة نفسية وتخييلية أفرغت كلياً من معناها المعجمي، ومما وضعت له في الأصل اللغوي»⁽⁶²⁾.

تموضع هذه الكلمة الشاعر في فضاء اللفة ومشتها. وتجربة الدفات في علاقاتها ببحر اللفة إعلاناً لحرية بناء الإيقاع الفردي إيقاع التقصيدة الشعرية عبر اللفة ودوالها، وهي تتأسس وفق عناصر يمكن تصنيفها في:

- حرية الذات هي التعامل مع قواعد اللفة ودوالها.
- الميلاق الثقافي الاجتماعي؛ متعدد لاستعمال الكلمة وتموجها داخل الذات.
- تفور دلالة الكلمة الدوال حسب الميلاق الذي يستعملها.

ويضيف أدونيس موضعاً للمعنى بالكلمة والصيق، وكيفية اشتغال هذه الثلاثية «يهيئ أن المعنى ليس هي الكلمة بل هي علاقتها، وهي إذ لا تقدم لنا هي حدود حروفها معنى، وإنما تحرك، بصيغها وعلاقاتها أصداً، لاحتمالات ما أو تدفعها هي أفق اكتشاف معنى ما وفي هذا المناخ الشعري الإبداعي لا تعود تعني بثبات الصيغ القامدي أو اللغوي شدة صلاتها بما في الكلام من طاقة الكشف عن حقائق أو معان جديدة، ومن هنا تصف الكلام الشعري بأنه فيض لا يمكن كبحه ولا يمكن تقطيعه»^(٥١).

يتحدد فعل اللغة، والاشتغال ديالها إذ بالصيغ والملاقات التي ترتبط بينها، تركيب الدوال طريق نحو اكتشاف المعنى، والاعتبار الأول ليس لإقامة هذا التركيب حصوعاً للوعاء والصيغ التي صارت معياراً وإنما الانتباه إلى الكشف عما تختبره هذه الكلمات والملاقات في تركيبها وعلاقاتها المتعقدة.

«إن مصدر التحرر من كل ثقتي للسان هو في اللسان ذاته، في جوهره الذي لا يقبل على شيء من جسمه المصطنع على كل تحريك»

وإذ كان نقول أدونيس لفعل التركيب تم مولوية عبر الانتباه إلى اشتغال الكلمات في علاقاتها وبصيغاتها؛ فإن هذا التناول لا يذهب أبعد من الإشارة إلى حرية الذات وضوورة عدم إيلاء التركيب اللغوي أولوية على حساب طاقة الكشف الذي تفتزنه للمفردة.

ورغم صدور هذا التصور في مرحلة متأخرة من التجربة الشعرية لأدونيس (1989) وقد بلغت الكتابة الشعرية تراكبها فإنه معاً يمازج نظرية لطالما تناولها أدونيس، وصاغ عبور الذات للكتابة بها، في الهيئات التي أعينها مبادئاً، وما نشير إليه فقط هو:

١ - «المصور عن تصور يرى في المعنى مبادئاً كلفناً هي الكلمة؛ يحتاج إلى الانتهاء والفيض في أقصى الحالات.

2 - لا يدعو أدونيس إلى تصور للتركيب خارج الميلارية. إنه يقتصر فقط على مهم إعطائه الأولوية والأهمية على حساب المعنى.

3 - وحسباً؛ يستند أدونيس صعوبة الفهم على الطرق التي تتعلق بها حرية الذات باللغة.

ج - ارتبطت تجربة الكتابة عند محمد بنهم بوعي حاد بتجربة الشاعر المعاصر في المغرب أولاً؛ وبالحق الوطن العربي ثانياً. أعني الوعي بما يتحكم في هذه التجربة من قوانين نسبية وتاريخية تقدم بها من الأخلاق الكلي للذات وتجريها. لهذا في حاجة إلى الاستشهاد عن ذلك بمقاطع من دراساته أو بيان الكتابة الصالح التكر. وما نقصده هنا؛ موقع التركيب من تأملات محمد بنهم في الكتابة. قصد موقع التركيب في الحسد الشعري، ومنه اسرانية الإيقاع كما تبين له في بيان الكتابة؛ أولاً، حيث يقول:

كان الإيقاع وما يزال محتفظاً بنهضة النعوية. فكل صراح بين
قوانين الإيقاع وقوانين النحو تكون نهجته انتماء الإيقاع على
النحو. وما الإيقاع إلا النفس. وقد فإن ما يحدد المتاليات داخل
النص هو هذا النفس صوة الجسد الفاد إلى شمة الكلام اليومي
وقوانينه المصممة⁽⁶⁵⁾.

أو في نص له تحت عنوان «الكتابة وتمجيد الماء» حيث يقدم تجربته في البحث عن الشعر في ارتباط مع بحثه عن الذات والعالم. ولكن المهور إلى التجربة وإلى الكتابة الذي لا يتعين إلا بعدين. أولهما أزمة البيت حيث تنهت الدوال وعلاقاتها وحدودها؛ وثاني الحدين: صياغة المصنعة التي يعمل المين في حال مته، والفراغ أو بالحسد الشعري. وبين هذين الحدين يتأرجح التركيب، تركيب الدوال في فضائاتها. غير أن رحلة المهور ليست مسلكة بدون مأزق، خاصة وأن تجربة الكتابة تكثف حضور الذات وضلها في تركيب البيت. يقول:

وهذا البيت الذي يتعرف على نفسه أثناء مفارقة الدلالة تمرض لما يسميه ويلكه بـ «مصرح الفقدان» إنه الحبيسة⁽⁶⁰⁾.

قد تكون الحبيسة نتيجة لأزمة البيت؛ كما قد تكون الأزمة سبباً فيها؛ خاصة وأن تجربة الكتابة ذهبت إلى التركيب لتضيفه دالاً إلى الاستعارة قصد بناء إيقاعها والبهت من لثتها، يقول:

مرغبة الذات تكشف في الممارسة النصية بالانتقال من فضاء الاستعارة إلى فضاء التركيب في غير الاستعارة يتم البحث عن اللفظة التي تسمى أنها ليست رؤية الأشياء بما هي غير متعود عليه، أكان مصدرها المين الثالثة أو اللغوي؛ ولكن عيش الأشياء في حمد يصبح عريباً عن صاحبه أثناء الكتابة لا يكون الإيقاع سابقاً على القولود الشعرية ولا لاحقاً لها؛ ولكنه في الكتابة يتعرف على نفسه، **والحبيسة في هذه الحالة** تبهت عن أن تكون عهداً من النطق (أو الإصغاء) بضمه مطعنة في الداحل بل عذب يجلب الحطاب لمكانة المصروع نحو عد الغنوع؛ وتكون الكتابة مصابة بطوى المستعمل ومصرحة الموزون⁽⁶¹⁾.

لنقطعلما كامل الاستشهاد لأهميته في بداية التجربة أولاً، وليلتله التركيب وشرائطه من الاعتبار الذي نراه استثنائياً في شهادات الشعراء ثانياً. وما تبهتوه الكتابة يبهت بالتركيب وغير التركيب، متاه يتأسس في العناصر ووهي والدات مائها الهديان، وهي التركيب يهدو الفعل انشقاقاً وتصديماً للدوال، والمعنى، يضيف محمد بنهم:

الهديان في التركيب والمحو يشر على معبر - الجملة لا تلتصق، والتركيب يظل مشوشاً على الدوام (..) الهديان مكان لتشطبي ويمررة القبلي في الكتابة، وبالكثافة، حتى تبلغ مصرح المرجعية والمعنى منزعجين في جسد القصيدة⁽⁶²⁾.

هي أزمة البيت وقد تجسدت في فعل الذات، والكتابة قد تظنت عن

الشواهد: سوى نبض الكتابة والرغبة في الذهاب إلى التهديان ومناه اشتغال الدوال.

الهوامش

- 1) H. MECHONIC Critique du Rythme. Ed. Verdier. PARIS. 1982. 1^{er} 38.
- 2) A. GREIMAS ET J. COURTÈS, Semiotique, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage. P. 390.
- 3) جوليا كريستيفا، علم البحر - ترجمة عبد الرزاق دار توفال للنشر، البيضاء، ص. 21.
- 4) المرجع السابق، ص. 22.
- 5) المرجع السابق الصفحة ذاتها.
- 6) Van Dijk, in Théorie du Langage, éd. Klincksieck, 1966 p. 63.
- 7) Ibid, p. 64.
- 8) Ibid, p. 66.
- 9) Ibid, p. 68.
- 10) Ronald barthe, Le texte, in Universalis, 1967, p. 1015.
- 11) Ibid, p. 1013.
- 12) رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر. ميخائيل الحاي، توفال للنشر البيضاء، 59، 1985.
- 13) Louis Lotman, structure du texte Artistique, p. 91.
- 14) Ibid, p. 92.
- 15) Ibid, p. 93.
- 16) ملاح فضل نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي (الحاضر) مجلة عالم الفكر، مجلد 22، عدد 13 يناير - أبريل 1994 ص - ص. 74-73.

17) Iouri Lotman, «structure du texte artistique», p. 95.

18) ميخائيل باختين، *الفرسبة وفلسفة اللغة*، تر. محمد اليكري ويحيى المهدي، توفال للنشر، البيضاء، 1986.

19) ابن رشيق القيرواني، *المعنى في مجلس الشعر*، تقديم: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج. 2، ص. 74-73.

20) (المجلماسي) أبو محمد القاسم، *الترغ البديع*، في تفسير أساليب البديع، تعليق: مائل الغازي، مكتبة المعارف، الرياض، 1980، ص. 476.

21) Iouri Lotman, *La structure du Texte artistique*, op. p. 162.

22) *Ibid.* 204.

23) *المرجع السابق*، ص. 165.

24) *المرجع السابق*، ص. 191.

25) بدر شاكر السياب، *الموازين في المودة*، ط 4، بيروت 1984، ج 2 ص 272.

26) أدونيس، *الأعمال الشعرية الكاملة، دار المودة*، ط 4، بيروت، 1984، ج 1 ص 272.

27) أدونيس، *كتاب المصباح، دار الآداب، بيروت 1985*، ص. 115.

28) محمد بهمن، *عوالم الشرق، دار توفال للنشر، البيضاء، 1985*، ص. 42.

29) محمد بهمن، *مسكن ليكنه المصباح، كلمات، ج. 3، يونيو، 84*، ص. 31.

30) أدونيس، *الأعمال الشعرية الكاملة، ج. 1، ص. 435*.

31) Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, p. 198.

32) محمد بهمن، *الشعر العربي الحديث بينه وبين لغتها: الجزء الثالث، الشعر المعاصر، دار توفال للنشر، البيضاء، 1990*، ص. 150.

33) عبد القادر العاصي، *المعري، التلميذات واللغة المعربة، دار توفال للنشر، البيضاء، 1985*، ج. 1، ص. 103.

34) مبدع الفاهر الجرجاني، *دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة ط 2، 1989*، ص. 106.

35) *المرجع السابق*، ص. 110.

36) محمود درويش، *الموازين، دار المودة ط 11، بيروت 1984*، ص. 517.

37) محمد بهمن، *ورقة البهاء، دار توفال للنشر، البيضاء، 1988*، ص. 32.

- 38) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، م. ج. 2، ص 425.
- 39) كمال خير بك، الصداقة في الشعر المعاصر، ط. 2، دار الفكر، بيروت 1986
ص 156
- 40) هبة القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، م. م. ص. ص 146
- 41) ابن رشيق، المصنعة في محاسن الشعر، م. م. ص. ج 1، ص 258.
- 42) المرجع السابق، ج 1، ص 251.
- 43) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
- 44) المجمل، المصنعة في الشعر، م. م. ص. ص 281.
- 45) المرجع السابق، ص 186
- 46) المرجع السابق، ص 186
- 47) هبة القاهر الجرجاني، لسرار الهلاعة، م. م. ص. ص 362-363
- 48) محمود درويش، حصار دنياك البهجة دار العودة بيروت 1985 ص 96
- 49) محمد بيومي مؤسس الضياء، م. م. ص. ص 66
- 50) محمد بيومي الشعر العربي الحديث، ج 3، شعر المعاصر، م. م. ص. ص 176
- 51) خالدة سمير، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت 1982، ص 87
- 52) المرجع السابق، ص 87-88.
- 53) محمد بيومي الشعر العربي الحديث، ج 3، شعر المعاصر، م. م. ص. ص 12
- 54) المرجع السابق، ص 128.
- 55) المرجع السابق، ص 177.
- 56) B. Eikhenbaum, 'La théorie de la méthode formelle', in théorie de la littérature, op cit. p 56.
- 57) المرجع السابق، ص 57.
- 58) O. Brik, rythme et syntaxe, in théorie de la littérature, op cit. p. 148.
- 59) المرجع السابق، ص 149
- 60) جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، دار تريبنا للثقافة للنشر والبيضاء 1986، ص 176.

61) R. Jakhsn *Question poétique*, op cit. p. 223.

62) أدونيس، كلام الهندليته، ص. 187

63) المرجع السابق، ص 178-179.

64) المرجع السابق ص 179.

65) محمد بنهي، حفلة المنزل، ص 34.

66) محمد بنهي، الكتابة وتمجيد الماء مولات، ص 63-64.

67) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

68) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.



ANCIEN

طالعتنا مجلة عملات في عندها الثامن والخمسين بمقال عنوانه «الانزواج وظيفته البلاغية ضد بدوي الجبل» لكاتب شاب يدعى «عصام شوقي» وهو من الحاصلين مؤخرًا على درجة الماجستير. ويبدو أن لديه طموحًا كي يكون باحثًا وهذا حق مشروع لكل من شاء وأراد. بيد أن الطموح لا يحوّل صاحبه البتة أن يسطو على جهود غيره ينتهكها عبر التدليس والسرقة كيما يتعقّق له طموحه؛ فمثل هذا سلوك ليس له ما يبرّره، لا بل إنه يتنافى وأخلاقيات البحث العلمي منه التي ينبغي أن يكون هي للشفعة فيها التعلّي بالأمانة العلمية. ولما كان كاتب هذه السطور ممن أسهم بجهود متواضعة في زمّس الانزواج عبر كتابين له طبعًا وصاروا متداولين بين الباحثين فقد استعرض اقتباه عنوان المقال المذكور باعتباره يقع ضمن مجال اهتمامه فراح يقرؤه ليرى ما فيه لكنه فوجئ بأن في المقال كلامًا طويلًا يعمّله جهداً ويورده الشاب المذكور ثم لا يشير أدنى إشارة إلى مصدره الذي نقله منه وقد أثار استمرابي أن الأخ المذكور كان يتردّد على كتيب هذه السطور يستشير ويطلب مساعدته في قضايا الأسلوبية وكنت أساعده على قدر ما أستطيع. ويبدو أن ذلك كله أسعر عن هذه النتيجة المضادة وهي أن يصدق على هذا النوع من الجراءة الجريئة. والحق أنني تركت يادي الرأي في أن أزد سرقاته أو أن ادّعى لغوري بكشفها بيد أنني رأيت أن الأمانة العلمية تقتضي أن أشير إلى ما وقع فيه هذا الشاب من سرقة لمّ في ذلك فطلد له ولغوره، وما أبدا أسود طرفًا من هذه السرقات واحدة تلو أخرى.

- السرقة الأولى في الصفحتين 389-390 من علامات؛

يتحدّث فيها [شوقي] عن التقديم والتأخير ويبدؤه بالقول: يتبوأ مبحث التقديم في الدرس البلاغيّ مكنّا مرموقًا يرتد في أصله إلى أهمية

ما يقوم في الكلام الأدبي من علاقات... إلى قوله ... فكان هذا اقتضى من الشاعر إحداث انزياح آخر، وهو ما كان منه في الشطر الثاني، ومجموع الأسطر، المسروقة في هذا النص ثلاثة وثلاثون سطراً وهي مأخوذة بأكملها من كتاب: الانزياح في التراث النحوي والبلاغي^{١٠٤}، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق 2002، ص 163-165

والغريب أن المسروقة هنا سرقة حرفية ناسئة لدلّ في بعض وجوهرها على شيء من المزاجية البحثية؛ ذلك أن النص الأصلي الذي سرقة أشرفاً يهمل في جانب منه على دراسة سابقة لتمس الباحث المصروق منه بقوله موكلان مرّ بنا فهما ضمن أن حرية التصرف في اللغات للحرية أكبر من تلك التي تعتمد في فهم العلاقات بين أحرفها على موقع الكلمة داخل الجملة فهذه الفكرة كانت قد وردت في الكتاب الأول عن الانزياح الذي نشر بعنوان: الانزياح في معشور المراسلات الأسلوبية، كتاب الرياص 2003 ص 137-138 ويبدو أن المأثور لم يسمه إلى هذه الإحالة فقلها كما هي من دون أن يعرف إلى أين تحيل وضع أنه كان في مكانه أن يتصوّر فيها بالحذف حين ضممه واستحاله في المسروقة أوقفه فيها وقع فيه.

وأخيراً فإن أشرفاً يسطو على تحليل البيت الشعري الذي يقول:

ألا يا نطفة من ذات عزّ عليك ورحمة الله الصلّام

فياخذ التحليل الذي استغرق عشرة أسطر كما هو وكأنه قد ورثه عن لبيه لو كان أحد؛ وفيه لبّام مع أن ذلك منه يبدو إحصائياً لشيء لا داعي لإقحامه، ولكن حامل الأول من شأنه ألا يميز

المسروقة الثانية في الصفحة 392، تبدأ من قوله:

وليس بنا حاجة إلى مزيد من التبايل على ما لقيه مبعث التقديم والتأخير من اهتمام... إلى قوله ... وفيه تتجلى إمكانات اللمدع في الصياغة والتصوير، فهذه مأخوذة من المصدر نفسه ص 174

- المعلقة الثالثة في الصفحتين 392 393 والحديث هنا عن الالتفات:

وتبدأ من قوله: حظي (أي الالتفات) باهتمام أهل اللغة والبلاغة. وكانت يوراني ذلك مكررة نوعاً ما... إلى قوله. مؤسسه ابن وهب «المرفقة إذ قال...» إلخ.

وفي هذه المرفقة والتدليس نجد تغييراً طفيفاً في بعض الكلمات لكن المرفقة هي الجمل والامة.

- المرفقة الرابعة: في الصفحتين 393 394:

تبدأ من قوله: «... وبدأ الالتفات يلتفت مبنياً دقيقاً بمد أن بدأت البلاغة تستقر» إلى قوله «وكذلك يكون هذا النوع من الكلام حاسمة، لأنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة كالانتقال من خطاب حاسم إلى عائب، أو من خطاب غائب إلى حاسم أو من فعل ماضٍ إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماضٍ» والكلام هنا ممزق من كتاب الدكتور أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها طبعته مكتبة لبنان بيروت 1996 ص 175-176. وليس للدكتور مطلوب ذكر في الهوامش اليتة.

- المرفقة الخامسة: في الصفحتين 406 407:

والحديث هنا كله عن المشكلة في البلاغة وهو مأخوذ بنصّه المرفق من كتاب الدكتور أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان بيروت 2001، ص 373-375. وهنا أيضاً ليس للدكتور مطلوب ذكر.

- المرفقة السادسة:

ومع أن (أ) شروحاً أحال ثلاث مرات على كتاب، للشعرية؛ قراءة في تجربة ابن المعتز الميلسي، للدكتور أحمد جاسم الحسين، ط1، دار الأوائل دمشق 2001، مع ذلك فإنه ينقل منه ست مرات على الأقل من دون أن يعيد أو يشير، وسأكتفي بذكر ثلاثة مواضع فحسب من هذا النقل

أحيان أخرى، ويحيل على كتاب ريماتيير: دلائل الشجر، ص 56 والتي
التي ينقله لهم موجوداً في الصفحة التي أحال إليها من دلائل الشجر.
ولما هو أخذه فهما أحسب من كتاب عبد السلام الحمدي: الأسلوبية
والأسلوب، ص 103 أو ممن نقل من عبد السلام الحمدي، فأنما أن يكون
نقله من ريماتيير رأساً فهذا أمر يبدو مستبعداً إن شأته التعليل والسرفقة.

ومما يسجل لهذا الباحث الجديد (المأثور في القصر والصدق) أنه عالياً
ما يأخذ من الأصل دونما تحريف أو تعديل على نحو ما رأينا. وهذا إن يكن له
من دلالة فهي المعجز الذي يملقني منه بعض من يتصدون للبحث من دون أن
يكونوا أهلاً لذلك، ولكنهم ينضويون تحت من وصفهم القرآن بقوله (يُحِبُّونَ
أَنْ يُعَذِّبُوا بِمَا لَمْ يُعَذِّبُوا فَلَا تَحْسَبُ لَهُمْ بَعْلًا ۚ) (آل عمران 188). ولذا
هانت لدى الواحد فيهم يهجر على جهل. غيره يأخذ من حد، فكرة ويقطع من
ذلك لفظة ويسطر من آخر على صفحة أو ما يزيد على الصفحة وقد يضم
ذلك بعض عجزه ويحذف ثم يخرج من ذلك كله شيء عجيب يسميه ما شئت إلا
أن تسميه بهذا.

ويمد قلوبنا إذا ما عرفنا أن هذا البحث الذي نُشر في علامات هو
جزء من رسالة ماجستير تقدم بها الطالب إلى جامعة لها سمعة طيبة أدركنا
حينئذ أن شيئاً من اللوم ربما يقع على من امتحن هذا الباحث الجليل من
دون أن يكشف، ما هي رسالته من سرقات والتي ليس مانعاً عليه اليوم إلا
انموذجاً سافراً عليها ورحم الله أستاذنا الدكتور نعيم البياضي فقد كان يفسد
أمثال هذا الباحث من طلبة الدراسات العليا لأسباب عديدة منها: أنه كانت
لديه قدرة على كشف كثير مما يقع فيه بعض الطلبة من سرقات وتعميمات.
فكم هو البحث العلمي في حاجة لأمثال نعيم البياضي!! إن كثيراً من الرسائل
الجامعية تنطوي على سرقات لمست أدري كيف تمر من بين أعين الممتحنين
من دون أن يلقوا لها بالاً؟ لا بل إنه إذا ما أتيح لأحد أن يكشفها على ملأ
فؤاد المالبس أن يتعازل للشرف إلى مطالع يباح عنه باستماتة حتى لكان التهمة

موجهة إليه لا إلى الطالب. حينئذ يبدو الأمر كما لو أنه تواصل بين لمن وبين من يُعتقد أنه القِيم على قِيم البحث ويزايمته. فلذا ما انتصح الأمر وانكشف ههناذ يقال للطالب: عُدْ رُقَى المصوص واعزُ ما أخبَّته إلى اصحابه كي يقال الدرجة (وكفى الله المؤمنين القتال). وبدا تنتهي الضبيعة أو قل يُنمَّنَر عليها وهو في الحق أمرٌ لو طمئنته الشرطة مع كل لمن إذا أصبحت الضبيعة حرفة من لحرفة له.

أخبراً فلا بد من الإشارة إلى أنني الكلب هذا التعقيب وأنا في مكان بعيد عن مكتبي ولربما لو كنت قريباً منها لأسمفتي بكشف مزيد من سرقات هذا الباحث الجليل. ولعل ذلك قد يحتاج لأحد في قابل الأيام.

الهوامش

١- وهذا الكتاب هو في الأصل القسم الثاني من رسالتي للماجستير التي بولغيت في
سنة 1995م والقسم الأول من مبدؤي : الاندراج في مبدؤي الدراسات الأسلوبية.
كتاب الرياض 2003.



صدرت الأعمال الشعرية لمحمد الحميدين
في مجلد واحد^(١)، وهي تضم مئة دولوين
هي: «رسوم على الحائط»؛ «خيمة أنت
والخيوط أناء»؛ «مضجها الذي...»؛
«وتنتشر النفوس أحياناً»؛ «أهزج النديم»؛
«والرماد نهالته».

وعلى الرغم من أنه سبق لنا أن تناولنا غير ديوان للشاعر سعد
الحميدين، في غير مقالة، إلا أننا نقدم ذلك في شكل دراسات مختصرة
تشبه التعريف الماجر، والقراءة الحاطمة وطيف أناء ذلك بمنى النفس
وتعدها بالتوقف طويلاً لدى أحد دولير الحميدين أو إحدى قصائده على
الأهل لنماحيها بالتعطيل الذي ألفاً قراءة المصور الأدبية بالإحرازات التي
أشأتها بمصها إنشاء من وجهة وطورها بمصها الآخر ووسمها الدراته من وجهة
أخرى...

ولذلك حتماً اليوم إلى هذه الأعمال المئة كلها فهاهنا فرقتها بتأني
ووقفة، هذا لما فيها طليقة من الملامح الفنية، ويظهر النضية التي تطويح
أشعار الحميدين في هذه الأعمال. وتفرق بنية القصيدة لديه فتجعله متميزاً
من بين الشعراء العرب المعاصرين، وفي الوقت نفسه تجعله متميزاً إليهم،
منضوياً في لواتهم؛ غير راعمين، أناء ذلك، أننا انتهينا في سميها إلى القراءة
التي للكشف عن سر التيمة الشعرية لدى الحميدين...

لما كان من المصير التفرغ لتعطيل قصائد دولوينه بعد نظيرها تحليلاً
مجهوياً على نحو ما نأتي في كثير من تحليلاتنا، فقد ارتأينا أن نقدم مقاماً
وسمياً بحيث إن لم يستطع هذا التحليل تقديم كل شيء، فلا أقل من أن لا
يفوته من ذلك أيضاً كل شيء؛ وهي السيرة التي حملتنا على الاجتزاء بتقديم
نظرة عامة نتحدث فيها عن الخصائص الفنية في هذه الأعمال، (أو ما

أطلقنا عليه. بنية اللغة الشعرية عند سعد الحميد»، مؤثرين التركيز، من بعد ذلك، على تحليل قصيدة واحدة هي مرحلة للراحل، من الديوان الأخير الذي نعرض أنه يمثل شعرية سعد الحميد أحسن تمثيل على أساس أنه آخر أعماله تدلّ على بين الناس.



ذلك، وإنه قد تبين لنا من خلال قراءة المثنائية للذكورة معاً لأعمال سعد الحميد الشعرية الممتدة التي أثبتنا على ذكرها أنفاً، أن جمالية الشعرية لديه تنهض على جملة من القيم الفنية والجمالية والبصرية التي يراد من وراء توظيفها أمثراً القارئ والتأثير الفني في نفسه، وترقية الذوق الجمالي لديه ونسعى في هذا المستوى من القراءة إلى أن نضم ولا نخصر، فنستفيد أهم الملامح التي تسمي شعرية سعد الحميد، بميسم حاله له هيجملة متفرقة من بين الشعراء العرب المعاصرين.

1. اللغة وشعريتها عند سعد الحميد:

أهمس مثل عد الاستعمال (شعرية اللغة، شعرية النص...) من المصطلحات الراجحة في الكتابات التطيقية العربية المعاصرة، ويراد بها إلى مقاربة اللغة التي يصطبها شاعر من الشعراء، أو قاصر من القاصين، ابتغاء استكشاف الجمالية الكامنة في ألفاظ اللغة التي يجمع بها، أو عنها، الأديب عمله الأدبي، فيتفرد ويتميز... غير أن شعرية اللغة ليس مفهوماً مسلماً لدى كل النقاد والشعراء أنفسهم المعاصرين؛ فقد تحفرت يوماً مع شاعر مصري صديق في مائدة الرياض، عرصاً، عن هذه المسألة فزعم لي في اقتناع وأصرار: أن اللغة الشعرية يمكن أن تكون مألوفة في نحو ألفاظ البهل، والبطاطس، والبلاط، ولا إلم على الشاعر هي ذلك ولا حرج... ولبت شعري، والحوال ما يتصور هذا الصديق، ما يمنع أي فلاح معروف، أو أي تاجر جماع، أو أي ذي مال مناع، أو أي جليل من الناس شجاع، لا يتخوق الجمال

ولا يتحصنه. أن يكون شاعراً همستوي لعل الأرض جميعاً في هذه الشعرية للزعومة؛ وخصوصاً بعد أن مرخص النقد الحديث إلى هب ودب كتابة القصيدة النثرية، أو أيّ لون آخر من الكلام ولو كان بملواتها وكينا، وعيباً مضافاً؟ إننا ننسب أن مثل هذا الموقف يطوي على شيء كثير من الغالطة الفنية، ولعل ذلك الصديق لم يكن جاداً فيما كان يجادلني .. على الرغم من أن مستوى اللغة الشعرية بدأ يتنقى قليلاً، فهلاً في الشعر العربي المعاصر، طو اتخذنا ميلواً صارماً، ولو نوعاً ما، نحتكم إليه في متابعة أشعار الشعراء العرب المعاصرين فهماً على اللغة الشعرية التي كان يصطنعها بدر شاكر العتيّاب مثلاً، منذ زهاء نصف قرن فقط، للاحظنا أن مستوى الشعرية بين اللذين متباعداً جداً في أطوار، ومتباعد إلى مدى بعيد في أطوار أخرى..

من أجل ذلك ارتبنا أن ننفذ هذه الفقرة القصيرة نسمى من خلالها، **محاولة لا تطلعنا إلى التمكن وطلب الشمول**، إلى الكشف عن شعرية اللغة التي يصطنعها سعد الحميد. وهل كان وهو يسمح بها بخلاف من يعرف أو كان ينعت من صحر؟ أم هل كان كحاطب سبل هي لغته يتكفّف فيها ما ينهال عليه دون تمحيص ولا انتقاء؟ أو به كان يتحصن النمضة الشعرية، إننا هي هي نفسها، وإننا هي هي معناه ودلائلها فيمنع بها شعرية؟ ..

والحق أن الحميد، نقضي بذلك دون انتظار، هو شاعر وطبي لنظايد الشعرية العربية المعاصرة لمة وإشاعاً، ومتعلق بالشعرية العربية القديمة ثقالة وتناصاً؛ فهو من هذه الوجهة يتبوأ الكانة الشعرية الوفيمة في الشعرية العربية لأنه ليس شاعراً يكتب الشعر من عجب ولا يجتري باللبب باللغة دون أن يحمكها فسيّة من فضائل الأمة، ولا هماً من همومها الثقّال الكثّر...

ونريد أن نفرّق من وراء هذا إلى أن اللغة الشعرية لدى الحميد هي رفيقة، في أغلبها، كالهواء، وسلسة كإثاء؛ وهذه أصالة الكلمة مفتوحة أمامنا، على سبيل الصداقة والمناقضة، ودون انتقاء، والله، ولا أتماس، نخرج من صفحتين مفتوحتين هما صفحتا عشرين وأربعين، وواحد وعشرين

وأربع مائة، نعلول من حلالهما استخلاص رأي في شعرية اللغة لدى سعد الحميدون، ولو من باب إطلاق حرة القضية على كلها، وفيما يخص بعضها على جملها، لئلا أرجاء هذه المسألة، وتلبي مضطرياتها. وسود أن نورد النص الذي جاء في هاتين المصفتين لتري ما يكون من شأن لئمة الشعرية:

أهلاً طويلاً

ويخرج الأقطار في

كل اللغات المعجبة

وتنكروا أوتادها علق التوحّد

فيظور مرتعاً على الضلع الشمال

هأنثي متوكّنا

لنقوص رأي مصلي في نحر الألف

فترسم خطوتها

هذه التلحيع كل شكل

كان ينشج في مضيئها، على نار السنين

وأهلاً عند أول منقش

خلن الطريق خطاني فيه

لكن سألهم في المسير

حس ينة القرب

ورجبي متذكراً إليها

انها رحلة اليوم الطويل

ونحن نقرأ هذا النص الشعري فنفرت لنا كلمة لطيفة مأثورة عن بدر

شاكر المياني، ونحسب أن الذي ذكرها لي هو الشاعر بقدر الحيزي بمدينة أصيلة المغربية في صيف عام تسعة وثمانين وتسعمائة وألف، ومضمونها المنسوب إلى المتنبي، وكان يريد أن ينال من شاعر عربي مما سمر له هنيهة، أن من أمارات الشاعر الكبير أن يكون شره، إذا كتب، ردياً...

وعن إذا جئت بركب هذا التمن فتجعله مائلاً في شكل كتابة شرية لن يكون شيئاً على الإطلاق، وهذا الاستنتاج في حد ذاته حكم له بأنه يرتكض في أبهى مرتكضات الشعرية في لغته وتصويره وتكثيمه:

«ويزرع الأفق في كل اللغات المنحنية، ولئن أولئك بأعناق الفرح،
فيطور مرتباً على الخلع الشمال، فأنشي متوكتاً، لفرص رأس مصاي في
نهر الطويق، فنرسم حطوتي عند التابع كل شكل...»

هذه اللمة لا يمكن أن تكون شرية وما ينبغي لها لأنها لا تعني في مجال الكتابة الشعرية شيئاً د بال، بل هي لغة شعرية تنم بالإنجليزية والطلاقة، وتستمر بالكثافة، كما تستمر بالكبر حاشية تسم الشعر الحديث، وهي «المسكوت عنه» فيها..

وإذا كان مثال واحد قد لا يكون كافياً للمجدد الماري، أو حتى المتطش الباحث، فإننا نزع أن علامة اللغة الشعرية لدى الحميد، من خلال متابعتها لأعماله التي بين يدينا وتمثل نصوص ستة دورين، هي من المعجم الشعري، لا من المعجم النثري... فكما أنك تحكم على التافه، أو له، من خلال قراءة أول صفحة في عمله النقدي، وذلك من طبيعة لغته النقدية التي يصطنعها، وهل هي مكا يمشي إلى المعجم النقدي حقاً، فإنك تستطع الحكم لغة الشاعر التي يتسع بها، أو عليها، من مجرد قراءة قصيدة واحدة من قسملته (بله النورس في قراءة قسملته أعماله بجذاميرها): أهلا يكون، إذن، ما استشهدنا به في هذا النمن من شعر الحميد، في هذه الفقرة، هو كافي ليقنم بين يدينا صورة ما عن لغته الشعرية الكاملة...

وليس على من لم يقتنع بهذا الاستنتاج إلا أن يرجع إلى لغة سعد الحميد: الشعرية لكي يثبت له هذا، إن شاء الله.

2. توظيف اللغة اليومية:

يختلف التقاد المعاصرون، وفنّانهم الشعراء، في أي لغة يصطنع الشعاع في كتابة قصيدته. كما سبق تفصيل بعض ذلك لدى الحديث عن شعرية اللغة الحميدونية في الخامسة الأولى. فهل يتقبل منها كل ما ينهل عليه من ألفاظها النهرية، فيستعمل الماشي والمحلي والتشي أو الوطمي وما لم يستعمله فدعاء الشعراء في لغاتهم الشعرية البائدة الأناقة، أو إن للشاعر الحق في أن يستعمل في كتابة قصيدته ما يراه عبر مضمك منها، فهو لغة في لهجته ورسالته إلى التلقي والبلوغ منه إلى تحد الذي ينسطره ومن أدنى العنيل، وبأسط الأدوات؟ فيس الشاعر كلّا يعيش خارج مجتمعه بل هو يعثر عنه، وهو يصنف بما فيه من عيوب ومعامد، وهو يتكلم باسمه بكل لغة المستعملة بين الناس الذين يسمي اليوم بوعي واجتماعي وثقافي. فم إن الشاعر إذا تجلّص عن الألفاظ الحضارية، المستجدة في الاستعمال البلوي العام فإنه يكون قد حان رسمه وعالم قارنه، فيكتب له ما ليس في عصره ولا في مجتمعه...

وواضح أن الاحتيار في هذه الإشكالية، على عسره قد يكون، مع ذلك، سهلاً يسيراً...

وأما ما يكن الشأن، فإن الحميد لم يبالغ في استعمال اللغة اليومية، وإنما كان لا يتردد في استعمال بعض مستملاتها النقية إذا رأى أن ذلك سويّد عنه، منها، غاية هنية. ولذلك فإن القارئ المعادي قد لا يعمن إطلاقاً بتلك التشبيه في بناء اللغة لدى سعد الحميد للطف تلك الاستعمال وكثرتها ما يحدث ذلك لدى اصطناع مفردة حضارية من الأدوات والأشياء المستجدة أو المستقيمة، التي نرتفق بها في حياتنا اليومية

الماصرة. فمثل هذه اللغة مقبولة في جميع الكتابات، بل ربما نعو إلى إدراج ما نقي منها في المعجم العربي الماصر لإغثله. فلم يكن استعمال هذه اللغة اليومية. إلى إلا لغايات فنية عارضة. ثم تعود اللغة الشعرية لديه إلى مستواها الأنقى.

وكان الحميد يريد أن يثبت، من كان يريد أن يثبت له ذلك، أنه شاعر ماصر حتى النخاع، ولذلك يتجلف في الغالب عن استعمال الألفاظ الغريبة على قلوبه. بل هو يسعى إلى إثبات الثمينة الواردة في القولة العربية القديمة: «المهل المتع» فقتة بسيطة جداً. وأما جمالها لتمتد منه من شعرها المائلة في نموذجها الأسرة...

كما لا يترد الحميد في توظيف بعض الممارات الشافعية والإعلامية الصائرة بين كل العرب امصريين يحرص تسميها في الثمرة والمة الإعلامية المتألرة، كتولة من قصيدة صفيات على الطمير:

يا سميم لفتح
حفر المشرق لم يبق على النكة... مكرراً^(٣٥)

فعبارة السطر الشعري الأول هي تزامن مع العبارة الشهيرة التي وندها مسلسل للأطفال بعنوان «فتح يا سميم» والفكرة في أصلها مستوحاة من بعض الحكايات المعشوية الواردة في «الف ليلة وليلة»...

ومن الأمثلة على بعض هذه الخاصية في بناء الشعرية من اللغة الحصارية الجديدة لدى الحميد المصاط «المهوى» وطمح الأسماك، والإسمنجة، والقنوس، والفنار، وشمشون، والنرجيلة، والكشكول، وغيرهم المسجير، وميكروفونات الإذاعة، وموجات الأثير، والأفلام، والبرصة، والأزياء، ووكالات الصحافة... وذلك حين يقول:

إلى شارع الأسفلت تجري

تحت أنوار النهار^(٣٥)

ويتكرر بمعنى هذا كما يقع في قوله:

في كهوف يومضُ الصُفُورُ فيها

والثبور...^(٤)

أقبل الصديق وتلم^(٥)

كما نجد الشاعر يصطنع لفظة حضارية معاصرة كثيرة المعاني، غنية

بالدلالات، وهي «إسفنجية» حين يقول:

أنا لست العاشر يا سادة

أنا شاعر...

والشاعر في الشرف إسفنجية

تمتص جميع الأشياء...^(٦)

وحين يقول أيضاً

... يفتح جلد الحقل يا حقل

نفس!

إسفنجية جسمي... ويشرب في الإناء

غبار أمجاد الحفلة^(٧)

ولقد وُلف معنى «الإسفنجية» لحال الشاعر الذي هو ليس مرآة لمجتمعه
يفكس فيها كل شيء منه فصعب، ولكنه سفجة تمتص في حلاليها كل
الفضايا والأطوار، والأحوال والأهوال. فالشاعر هنا لا تقتصر وظيفته على
مجرد التسجيل والمكس، وهو التمثيل التقليدي لتعريف وطبيعة الشاعر في
مجتمعه، ولكنه يمتص كل الهموم والمحن، والآلام والأمال التي تلتصق في
صدر الناس الذين همّون المجتمع الذي ينتمي إليه.. وفستان بين فحل المرأة
التي تمكس الأجسام وتحتويها، والإسفنجية التي تمتصها امتصاصاً، فتودعها

دخل بنفسها حتى تتأقّل بها أثقالاً، فإن شئت أن تُعيدّها إليك أمانتها بأن
تعيّد إلى عصرها...

وقد يكون الشاعر سعد الحميدون من قلائد الشعراء الذين استطاعوا
هذه اللقطة الحضارية اليونانية -الإسبانية- التي انصهت في اللغة العربية
على استحياء، إذ لا نجد الناس يستعملون منها الفعل ولا تواجعه، بل أُنهي
عليها مجرد اسم شارد متمزّل في الاستعمال العربي؛ وذلك على الرغم من أنّ
اللقطات العربية المعاصرة، كاللغة الفرنسية مثلاً، تستلّف استعمالات هذا
المعنى استنفاداً، لانتصافه بالحياة اليومية للناس، فتستعمله في الحقيقي
والجازي، وفي الماضي والمجزّد، وفي الفعل والمصدر، فهم يستعملون المُعْجَنَة
لمعنى العمر عَمّاً معنى وللتناسخ عن الخطر، ولانتماس المصيب، بالإضافة
إلى استعماله في معنى انتصاف الأحكام السائلة عن المسمى الحقيقي^٨،
ونحن نعو، بهذه المناسبة، إلى استعمال هذا الحرف كما يُستعمل في كثير
من اللغات اليومية العربية دون هجره في أركانه حتى يتدسّ استعمال الفعل
منها^٩.

ولما إذا استعملنا مثل هذا في العربية هل نعوّ فيها عماداً ولن نعوّ
تطوّرها في الزمن، بل سنكتف من سوادها، ويمكن لها في الرشاقة والامتداد،
ومن الحزن حقاً أنّ للمعجم الكوسيط الذي أصدره مجمع اللغة العربية
بالقاهرة أجمل هذا التركيب فمضى عليه مشهد الدّالّ، وألزمه عيناً عمياء،
وإذا صمّا، على أساس أنّه ليس من العربية الجاهلية، وهو سلوك غريب في
صناعة المعجّمة العربية المعاصرة التي لا تزال تعمل بانتهاء زمن اللغة العربية
بعهد الاحتجاج! وكان هذا المعجم المصيب كانت غايته الأولى والأخيرة أنّه
يختصر ما جاء من اللغة في المعاجم العربية القديمة، وكأنّه يرفض تطوّر
اللغة ومُساهماتها للمصنّعين...

كما استعمل الشاعر الحميدون اللقطة الحضارية التي يدخّن بها في
مجالس مضمومة تقعد ببلاد الشرق، وهي لقطة «التّزجيلة» التي تُعرف في

الاستعمال طلبياً للخطبة تحت اسم الترجيلة، ما دامت ليست من اللغة الأصلية، وأولى لها أن تكون كذلك. وإلى معنى القُبْ فهما قرؤه هذه الآية الفولكلورية من دخلن يوماً سعد الحميدون:

وأنشئت الأسماع من صوت الزيادة

فلأشبهاً القلماً من البين المختر في الدلال

أمتعن من ترجيلتي الكسلى حولا من دخلن (...))

وأنا أهب القهزة الصفر

أمتعن نقاساً من الترجيلة الكسلى

وأصطلك القهابة^(٩)

ومن الألفاظ: لحصوله اليومية لمطعة الفكة التي وردت في قوله:

هذا سمسمي الخبز

خُفِر السَّمَلُ لم يزل على الفكة ٤٠ عازله^(١٠)

ويعتمد سعد الحميدون، في بعض الأطوار الساذجة، إلى اصطلاح الفاظ بهلوانية أو عجائبية قد لا تدل على شيء دلالة تقليدية مألوفة، لتعني، في الحقيقة، دالة، في حال كونها غير دالة، على شيء، وهو عالم الاتصال بالأزواج؛ وهو الاتصال الذي يزعم بعض الناس أنه يقع لهم بالجذب والتنبؤ عن هذا العالم المحسوس الذي تعيش فيه؛ وذلك كما في قوله:

يُؤزِن رؤوساً ورقها تحت فزع النُفْج مجنونين

(طنططمين، نتارتوت، كرهوشينيه، شولاج، مامهو

وجبال، رايصو، طازية، طهريه، لومو، ليهو، ايديو)

يكسبون الحار بالمسار، والتصدير، والطبخ الحصى^(١١)).

فهذه الألفاظ مكتونة بأن ينطقها الذين يجنبون في الحضرة، وزعموا

تُعزَى باطلاً إلى لغة الجن؛ ولذلك قرأها صمبة التلطي، خاتمة من دلالة العن. والشاعر هنا إنما يصف وضع أناس يرفعون أنهم يقعون في جيب، فيَقْبُون الوعي، ويَصْلُون بِمَلَم رُوحَانِي تَقْبُرُ فِيهِ لَفْتُهُمْ فَتَقْدُو غَرِيبَةً، وَتُخْفُ فِيهِ أَلْهَتُهُمْ فَتُصْبِحُ مَمْتَطِرَةً، وتُصِفُو فِيهِ أَرْوَاحَهُمْ فَتُجْعَلُ لَهَا هَذَا الْكُشْفُ الْعَجَالِي لِلزُّعُومِ، فَيُحْمَسِي الْمُسْتَهْيِلَ مَعَكَا، وَالْمَحْلُوزَ مِهَاحَا...

ولعلَّ الشَّاعِرَ، بِبَعْضِ ذَلِكَ، لَا يَمْنَى إِلَى إِبْهَاتِ مَعْلُومَتِهِ لِمَصْرِهِ فَصَحْبٍ، وَلَكِنَّهُ يَرِيدُ أَنْ يُنْهَتْ بِرَاقِبَتِهِ لِحُجْمِهِ الْخَلْقِي، الْمَرْبِي الْمَسْمُودِي الْخَلِيجِي، كَمَا مَنَى حِينَ تَنَعَّدَتْ عَنْ خَاصِيَّةِ الْمَحَلَّةِ الْخَاطِةِ فِي شِعْرِهِ، فِي بَعْضِ هَذِهِ الدَّرَاسَةِ، وَهُوَ مَا كَانَ عَبْدُ اللَّهِ الْغُدَلَامِي نَعْمُهُ لَاحِظَهُ لَدَى تَقْدِيمِ الْأَعْمَالِ الشَّعْرِيَّةِ لِلْحَمِيدِيينَ^١ ولذلك قرأه يصف ما يرى، وَهَذَا دَقِيقًا كَأَنَّهُ صَادِقٌ مِنْ ذِكْرِيَاتِ الْعَنَّا لِلْكُوشِيَّةِ.

3. لُصْمِيْنِ تَصَوُّصِ شِعْرِيَّةِ

إِنَّ الَّذِي يَلْقَا الْحَمِيدِيْنَ وَيُرِيدُ أَنْ يَعُودَ إِلَى مَصَانِرِ تِلْقَاتِهِ فَدُفِنَتْ عَنَّا شَهِيدٌ فِي مَعْرِفَةِ تِلْكَ الْمَصَانِرِ فَسَعَدَ الْحَمِيدِيْنَ شَاعِرٌ مُتَقَفٌ، وَقَارِئٌ حَافِلُهُ؛ يَمُنُّ ذَلِكَ فِي كُلِّ فَصِيحَةٍ مِنْ فَصْلَانِهِ، وَيَسْجُنِي فِي كُلِّ دِهْوَانٍ مِنْ دَوَائِرِهِ وَيَزْدَادُ مَثَوُلٌ هَذِهِ التَّحْقِيقَةُ فِي شِعْرِهِ فِي الدَّوَائِرِ الْآخِرَةِ حَيْثُ إِنَّ الْحَمِيدِيْنَ يَشْتَغِلُ عَلَى التَّعَامُلِ مَعَ التَّصَوُّصِ الشَّعْرِيَّةِ وَغَيْرِ الشَّعْرِيَّةِ السَّافِرَةِ عَلَيْهِ، فَهُوَ يَتَأَمَّنُ مِمَّا بِالْإِحَالَةِ الْمَرْوُوحَةِ عَلَيْهَا بِالتَّضْمِينِ، وَيُمَثِّلُهَا تَمَثُّلاً ذَكِيًّا دُونَ تَضْمِينٍ وَلَا إِدْرَاجٍ وَصِ الْمَسِيرِ عَلَى مَنْ يَكُونُ مَحْفُوظُهُ الشَّعْرِيَّ هَيْلًا أَنْ يَدْرِي إِلَى أَيِّ الشُّعْرَاءِ تَنْتَبِي تِلْكَ الْأَبْهَاتِ، وَفِي أَيِّ الْمَصَوِّرِ شَبَّهَتْ تِلْكَ الْقَطْعَاتِ الَّتِي يُوَظَّفُهَا فِي كِتَابَاتِهِ الشَّعْرِيَّةِ يَوْفَى فَتَبِي مُقْتَدِرٌ.

ولهذا السلوك غلبة فَنِيَّةِ تَأْسِيرِ الْقَارِئِ وَتَشْبَهُهُ إِلَى النَّحْنِ شَدًّا، وَلَا سُبْحَا إِذَا كَانَ مَلَمَّا بِمَا جَاءَ فِي النَّحْنِ مِنْ تَصْمِيْمَاتٍ، فَإِنَّ لَمْ يَكُنْ كَذَلِكَ فَلَا أَهْلٌ مِنْ أَنْ يَحْمِلَهُ فُظُوءُهُ عَلَى التَّطَلُّعِ إِلَى مَعْرِفَةِ مَنْ الْقَلِيلَ، فَيُوهِشُ

عه... فالخاتمة الفنية للتصميم لا تظهر في النص مجرد القصة والإحساس بالجمال بالعنق فحسبه ولكنها تمت فيها القلق والتعطر والانتطاع أيضاً...

ويبدأ التضمين من التقنيات الجديدة التي كلف بها كثير من الشعراء - والروائيين والفاصلين - العرب المعاصرين؛ من أجل ذلك لاحظنا وجود أطراف منه يصنّف بها سعد الحميدين شعره هنا وهناك. وما نُمثل به هي الفكرة الآتية لا يمثل، هي الحقيقة، الاستقراء والشمول؛ ولكنه سيكون مجرد تمثيل إن أراد أن يهت هذه القضية الفنية في شعرية سعد الحميدين.

فن ذلك تضمينه ثلاثة أبعاد مختلفة للمعاني والموضوعات، لشعراء ثلاثة مختلفي الأزمنة والانتماءات، أولها مطلع قصيدة كتب بن زهير المجبية.

بانت سعد فقلبي اليوم متبول متحيرة إثرها لم بعد مكبول

وأما البيت الثاني فهو لمصر بن مذكرب الزبدي يشرح في معرض التل للعادة التي يتحدث فيها الحكيم أو الكبير عن قضية من أجل أن يأخذ بها الناس، أو الأشراف فلا يأخذوا:

لقد أصمحت لو ساديت حياء ولكن لا حياء ليس تمطيا⁽¹³⁾

والبيت الآخر يتناول مسألة وفور للمفاهيم المأوى لمرء حيثما يذهب، وهي أي درجة اجتماعية من الشأن يكون:

لهس يخلو السر من ضد ولو حاول العزلة في راس الجبل⁽¹⁴⁾

ومن ذلك أيضاً تضمينه بيتين اثنين من مطلع هامية العرب الشهيرة وهي ثلثت بن أوس الأزدي المعروف تحت لقب الشعري.

أهبطوا نسي أمي صبور متطوكم هبطي إلى قوم ميواكم لأتوكل فقد حمت الحاجات والليل مقبر وشئت ليحيطت سطحا وأرجل

من ذلك أيضاً تضمينه أبياتاً للشاعر المرحوم محمود حسن إسماعيل تكريماً له، وتوبيها به، وتقديراً لمكانته، إلا يقول الحميدين في ذلك

لو كان في واديه صيفاً على الشمال

ففي الغناء نوح

جنته شاعرنا في «عطره الأسير»:

«يا ربيع الكون ما ذلني إذا قلبي جفاك

لهرى لم يسقني إلا خريفاً في زكك

فلما أرواني نوح ذللاته في فركك

وإذا أهلت طير مستظلم في ذركك

ولما طار أسير يسأل الله الفكاك

اطلنيسي انت إس كيت استاه الهلاك»⁽¹⁵⁾.

كما يمشي مقلعة من الشر الذي يمشي «شمس» لـ إبراهيم الكوني في قصيدة «رحلة المراحل» جاء في بعضها:

«في الطعولة اكتشفت أن الطير لا يمشي بالأعشاش الخفية

فحسب، ولكنه يترك البهيم أيضاً إذا وجد أن يد الإمام قد ممتد، فهوهم

حول المش أهما وكيف عن الغناء طوال ألام الحيد، ثم يهاجر إلى أرض

أخرى، لا أثر لها لجنس البشر»⁽¹⁶⁾.

وعلى أن هذا هي أشعار الحميديين كثير، وهو يتخذ منه لكلاً فته يتكن

عليها قبل التفسير طوراً، كما رأينا في المثال السابق، وهو قد يُخالف

تصنيفه مُخالفة طوراً آخر مُتركة للقارئ أن يصطنع انشباعه ويُميت ذكابه

معاً في الإلزام بذلك، إن شاء؛ إلا قد لا يكاد هذا القارئ يُصْ بهي من نشار

أو انقطاع التمس الشموي كما يمثل ذلك فيما قبل تصنيفه نصاً آخر شعرياً:

حُفني منه لتركبة

جاء يمدو إلهة/

يربط السائق بعجل لهم فيه

جاء يمدو مُقَمِّدًا

قال يوماً سامراً حين اتعشى:

ميا رقيقتي إن تكن زوت الحمى وتكثرت عيوناً وفما

ههنا أجعلت سوا الأومئسي وتماطت هجبت الغنما⁽¹⁸⁾

ونلاحظ أن الحميد بن ذؤيب إلقاء النحن للضمن في البيت نمى قصيدته بحيث لا يقع نشار أو هلق أو بتر نفسي للفارئ وهو يقرأ قصيدة وفي خلق الصورة.

قال يوماً سامراً حين اتعشى:

ميا رقيقتي إن تكن زوت الحمى..

كما يضمن الحميد بن ذؤيباً أو مقطعات من الشعر الممدوي، أو شعر التفعيلة في قصائده فقد تضمنها أيضاً أسطواراً من قصيدة النثر، أو من أي نوع أدبي آخر كما يمثل ذلك في قصيدة مرحلة المراحل، ثم يجعل على الأديب الذي ضمن بعض نمته على طريقة بعض الروائيين العرب الماصرين الذين يكتبون الرواية الجديدة! فقد ضمن نعتاً لإبراهيم الكونسي في قصيدته⁽¹⁹⁾.

4. توظيف التماس:

لم يمد التماس محتاجاً منا إلى أن نتخبر عن مفهومه طرّاً من القول بوصف مماله، ويهين أسسه: فقد أمسى هذا المفهوم في النقد المائي واضحاً لا يشتقر إلى أي شيء من تلكه ولكن حتمنا هنا أن نقرر أن التماس:

بالإضافة إلى ما يكتب عنه من حيث هو جهازاً للتفاعل بين النصوص الماثلة والمتألفة، جمالية فنية بدوية هي تمنح الخطاب الأدبي. فالقارئ حين يقرأ النص المائل أمامه يقرأ، إذا كان خالياً من أي إحالة لغوية، وكأنه نصوص لا يختزى إلى الأدب العربي، ولا إلى الثقافة الإسلامية ولكنه حين يدرك أن النص، أو الأدب، شوق إلى نص ما، أو إلى مقولة ما، مشهورة في الأدب العربي وهو ذو إلمام بها، فإنه يشتد ارتباطه بالنص المائل حين يرتبط بنص آخر غالب حاضر عما فيما يقرأ. فتمريف النص، من بين عدد كبير من التمريفات، على أنه إحالة على نصوص غلبة لا يعني شيئاً كثيراً ما لم يقبض بتمريف إضافي بعدد الوظائف الجمالية منه، وليس مجرد وصف الحال...

والشاعر الحميد مثقف وقارئ وحافظ لحروب شمرية كبيرة ولذلك لا تكاد قصيدة من قصائد أعماله الشعرية تظفر من بعض هذا التناص الذي كان هو يستمتع بتأنيده ويثقل في بصره تحت شكل جديد قبل أن يستمتع به قارئه أو متلقيه.

والحق أنه إن الصبر التوقف لدى كل التناصات التي يردان بها شعره، فهو يتناص مع القرآن الكريم، وهو يتناص مع الشعر العربي القديم، وهو يتناص مع الشعر العربي الحديث والمعاصر. كما يتناص مع التراث الشعبي والثقافة العربية العريقة أيضاً... من أجل ذلك تجزئ بالتشبه بنماذج من هذه التناصات متراكبين المفاصل لمن شاء أن يدور من هذه المسألة الفنية في شعر الحميد، على حدة... وعلى أن هذا التناص لدى الحميد كثيراً ما يكون باللفظ، بحكم أنه شاعر يصنع الجمال باللفظ، لا بالمعنى...

ومن تناصاته اللفظية مع القرآن الكريم قوله من قصيدة «إحسان»:

أصلها ضاربٌ في بطون الأزل

فرمها سلق نحر ألق للذي⁽²⁰⁾

فواضح أن ذلك مقتبس من قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ...﴾⁽²¹⁾.

ومن مقتضاته مع القرآن الكريم أيضاً، قوله:

يقولون:

أيأتي إلى الفكر مضياً؟

تري أم يحيط على الصافات الجهاد؟⁽²²⁾

فهو متضمن مع قوله تعالى: ﴿إِذْ عَرَضَ عَلَيْهِ بِالْقَاسِيَةِ الصَّافَاتُ الْجِيَادُ﴾⁽²³⁾.

وعلى أن التناصت مع بعض القرآن الكريم في أشعار الحميد كثيرة، وذلك يدل على تأثير الشاعرة الإسلامية في شعره كتناثر الشاعرة العالمة، بهكم أن الحميد من أكثر الشعراء العرب للعصرين قديمة وإطلاعا⁽²⁴⁾.

ومن شواهدنا مع الشعر الجاهلي وهي كثرة جداً أيضاً قوله من قصيدة الإفصاح المأثورة:

لو قيل: إن أعظم الزلفنة

قد عاد كالجمود حط من حل⁽²⁵⁾

فالتناص هنا مزدوج أوله يشمل اسم الشاعر نفسه وهو اسرؤ القيس، والآخر يشمل نعم بيته الشهير، وهو قوله:

مبكر مبسر، مظهر مظهر مما كثر من صغر حطة السهل من حل

ومن التناصات التي وقعت لسعد الحميد مع الشعر الجاهلي أيضاً، قوله من قصيدة الجحور:

إذا جاء... قال:

ألا تَجْهَلْنَ... لحد علينا⁽²⁶⁾

فقد تناسل مع قول عمرو بن كلثوم، ذلك واضح، في مملته،

أَلَا لَا يَجْعَلُنَّ أَحَدٌ عَلِيمًا فَتَجْعَلَ فَوْقَ حَقْلِ الْجَاهِلِينَ

ومن التناصلات التي وقعت في شعر الحميد بن مع الشعر الجاهلي أيضاً قوله من قصيدة دلت على أنها... ودعني:

لَا تَمَلْ عَنْ سَبِيلِ الْخَلَاصِ

- وعلى الدنيا المتلذذ

- وسكندي لك الأليم

- سكندي لك الأليم ماذا

- (ما كنت جاهلاً)⁽²⁷⁾

فإنما تناسل مع بيت طرفة بن العبد في مملته

سكندي لك الأليم ما كنت جاهلاً وسكندي بالأخبار من لم لزود

كما تناسل الحميد بن مع زهير بن أبي سلمى حين يقول من قصيدة إلى روضي ميثائل نعمة وخليل حاري:

وما الحرب إلا ما علمتم سابقاً أو لاحقاً خمس وعشر ثبتت⁽²⁸⁾

في إيماءة تهيئة إلى الحرب الأهلية التي اتكوى بناؤها المتأججة الإخوة النبنانيون انطلاقاً من سنة 1975.

ومجد الحميد بن تناسل مع علي بن الجهم، وذلك حين يقول:

أَوَّلَهُ... كَمْ خَلَيْتَ حَيَوْنَكَ يَا مَهْلَكُ... الْجَهْمِيَّ يَوْمًا

من حيث لا يدري...

ويدري⁽²⁹⁾

فقد كان يُحيل على بيت علي بن الجهم الشهير:

هزول لها بين الرصافة والجسر جليل الهوى من حيث أنري ولا أدري

وله تمايزات أخرى كثيرة مع الشعر العربي في المهود القديمة، والحديثة أيضاً، فذلك شيء لا يكاد الحصر يأتي عليه، وما ذلك إلا لكثرة قراءات الحميديين في الشعر العربي قديمه وحديثه، فتجده يتناص، مثلاً، مع أبي ذؤيب الهذلي⁽³⁰⁾، ومع مجنون ليل⁽³¹⁾، ومع أبي الطيب المتنبي⁽³²⁾، ومع أبي العلاء المبري⁽³³⁾، ومع معين بيهمو⁽³⁴⁾، ومع خليل مطران⁽³⁵⁾، ومع أبي ماضي⁽³⁶⁾، ومع سواه هؤلاء كثير...

كما نجد الحميديين، ونحن نتحدث عن ثقافته وقراءاته، يضمن كثيراً من الأساطير والآداب المملّية، أو يتناص معها: يوظفها في نسيج قصائده... فتجده يوظف طائفة من الأساطير والأمثال والتشادات والحكايات العربية والمملّية مثل أسطورة المنتقام، و أسطورة سهرى⁽³⁷⁾، والأرض الهباب لإيهود⁽³⁸⁾، وقنبر ديوح⁽³⁹⁾، وإزميل زود⁽⁴⁰⁾، وحياة برفاش على نفسها⁽⁴¹⁾، وشطوط الصبني⁽⁴²⁾...

ولم يقتصروا الحميديين بوظيف كل هذه البلاطات حتى تحدثت عليها إلى التراث الشعبي بفترق منه، ويتناص معه، لوظيفته فنياً وحساسياً في كتاباته الشعرية حيث إن عليه الأديب العرب الماصري، شعراء وساردين، بدأت تجمع إلى توظيف التراث الشعبي في كتاباتهم بما يتناظر النقص على الاتصال بالمجتمع الذي يضطرب فيه، وبما يبعث في نفس المثقف أو القارئ أوهية والتصافياً بالثمن للتلف. والمجتمع العربي المصروي هو كناية المجتمعات العربية غني بالتراث الشعبي، إن لم يكن أعضاها، وخصوصاً بعد أن بدأت الملكية تنظم في كل سنة مهرجان الجسرية الذي أعيد من خلاله صياغة بدية لمملّية التراث الشعبي في الملكية بكل أبعاده وألوانه وأطرافه...

وإذا كان من العسير التوقف لدى هذه المسألة تفصيلاً ونفصلاً الحديث فيها، ليمتد هذه الخصائص الفنية التي تكون الشعرية المملّية لدى سعد

الحميدين، فلا أقل من أن نؤمن إلى ذلك بما يثبت مزعمنا تثبتاً. فمن ذلكم قوله من قصيدة «ضجعلها الذي»:

حبا... حبا... حولي

بالصوق لا قوسي...

لا قنن ولد عسي

يبي يخطب أسي

يا خطبة فشرأ

تلمب مع القشرا... (٥٤).

من أجل ذلك نجد الحميدين لا يتروك في الاستقاء من هذا التراث الشعبي المسمى الكبير بمثلومه ومستطقه، ويوظفه في إعناء النثر الشعري وجعله مرتبطاً بالثقافة اليومية الحية.

5. توظيف جمالية الإيقاع:

الإيقاع في الشعرية العربية خصوصاً، هي خاصية مركزية، وليس مجرد شكل عارض أو سطحي. ذلك بأن أي كلمة تزعم لنمساها الاعتزاء إلى الشعرية من حيث هي، وحتى في اللغات الأجنبية، ولا تتخذ لها من الإيقاع ركنا مركزياً في نمذجها فلمست إلا حبيبة من المصحي. ورداية من الشعر. وحرماناً من القول... وجدة الشعر لا ينفي لها أن تتغلى عن هذا المكون للركزي في الجمالية الشعرية؛ فالإيقاع مثله مثل التصوير، بل لعله أن يكون ركناً مكملاً في التصوير الشعري، فكما أنه لا شعر دون تصوير بدعي، فكذلك لا يمكن أن يوجد شعر عاري من الإيقاع...

وعلى أننا نود أن نمته إلى أننا نمهر بين الميزان المروسي، بمعنى للدرسي التعليمي، وبين الإيقاع بمعنى الجمالي في النمذج الشعري... فليس

ضرورية أن يتقن الشاعر للعاصر. هي كتابته فصيحة التعميلة، بصراحة العروض ودقائقه كما وردت في بحور الخليل، ولكن حميه أن يكتب شعراً مصبوراً ذا إيقاع أسر، ولا عليه أن يكون متعزراً ما لم يؤدّ سمع اللغوي إذاً...

وليس سعد الحميد بنوعاً من الشعراء العرب المعاصرين الأصلاء، ولذلك عني عنابة خاصة بالكون الإيقاعي في شعره؛ ولهم يدل ذلك، إلا على أصالة ذوقه، وخلوص عرويته، وصفاء أرومته؛ لأن الأذن العربية القطة، منذ كانت، تهوى الكلمة الأدبية التي تتخذ لها الإيقاع ذكلاً معبراً، والالفاظ اللطيفة قولاً معبراً؛ حتى إن عهد الصمد الرقاشي قال منذ الزمن الأقدم ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون؛ فلم يُفقد من المنثور عُشْرُهُ ولا ضاع من الموزون عُشْرُهُ

وإذاً فإن الذي نراه يكتب الشعر، مُفْطَلٌ وعموديه معاً، وهو يتجاذف عن الإيقاع فتراه لا يهتم به، أو يلتصق به، مع كلامه فلا يقبل عليه، فاعلم أنه ليس شاعر عريقاً وما يسمى به؛ ذلك بأن الإيقاع في الشعر في رأينا، يخل، بعد التصوير المعنى، هو الكون المركزي في الخطاب الشعري بعمقه والخطاب الشعري المعنى بخاصة. ولعلك إذا لم تلتفت شعراء النثر العرب، على عهدنا هذا، في رث كتاباتهم الشعرية الزعومة بشيء من أنواع الإيقاع يفهمونها به، فإن مستقبل ما يكتبون قد يكون مهيناً بالنزول... وإنما نفس القراء العرب شعر التعميلة لدى شعرائه الأوائل الذين أصبحوا الآن كلاسيكيين، وفي طليعتهم بدر شاكر السياب. يحسن القبول لأن شعر التعميلة ظل مرتبطاً بأحد أكبر أسس الفصيحة العمودية وهو الإيقاع الذي انصلغ من صرامة العروض، ولكنه لم ينصلغ من جمال ما في هذه العروض، وهو الجانب الإيقاعي بمعناه الجمالي، لا بمعناه النحوي المبرم

وعلى أن الحميد لا يتخذ سبيلاً واحدة للعمل بالإيقاع في نثره شعرية، بل نراه يوظف هذا الإيقاع وينوع منه ما بين قصيدة وأخرى؛ فهو

جئنا نتوقف قليلاً لدى قصيدة مرتتبه التفرش أحياناً، مثلاً، وهي أطول قصائده على الإطلاق. نلاحظ أنه يشتغل على صريخ اثنين من الإيقاع الرباعي لتكوّن أجزاءً من مجرّد سمعين تقطعتين اثنتين، ويقتصر عليه في توزيع الأسطر مبرح صنفات الفوار، حتّى إذا انتقل إلى ما يقابل هذا الرباعي الإيقاعي في الصفحة الموالية، اشتغل على ضرب آخر من الإيقاع، ممّا يعني أنّ هناك وعياً قوياً بوظيفة الإيقاع في الشعرية الحميدية.

ولقد لاحظنا أنّ هذه الرباعيّات تنتهي في الغالب بلطاع: «مان»، أو «مال»، ونحوهما، كما يمثّل ذلك في الرباعيّات الآتية.

يا أيّها الحادي

قد أملك النوادي

هل تسمح السادي؟

يتولّد الأناجي

♦ ♦ ♦ ♦

حبّ عسى الطرقات

متعدّد الحيات

قد يهّ في الماحلات

كفي يشيع التفرّلت

♦ ♦ ♦ ♦

تظنّت الأنظار

بعثاً من الأقطار

والراعي، واليهقر

كل يرى القطمات

♦ ♦ ♦ ♦

يا سدره طالت

ونعمة طابت

حنت، وما ارتابت

مؤلفه الأعصاب⁽⁴⁶⁾

هنا انتقلت إلى الضرب الآخر من التمتع المكون لنص هذه القصيدة الفنية الشعرية لا تنهض على مجرد أربعة أسطر ثلاثة منها تنهض على إيقاع خارجي متعده مع نغمه تشعبي إلى المسطر الرابع الذي يتحد مع المقاطع السابقة واللاحقة في المالب من بسج الإيقاع. كما أينا، ولكنها تنهض على العمل بالتميمات الإيقاعية التي تتفاعل داخلياً لتنتهي إلى إيقاع خارجي. يبرز نهايات المقاطعات وتكون في كل لوحة.

تتلاحق الأنفاس / والتعبي على الأنفاس

في جريتها ختياً / تحسن روحها الطمات

في ليل بهم يومض النجمات. خلف تلاله.

وتخلق الطمات: صوتية تصاله: فيعود يات

نغمه مثلهما ...

عجياً / أنكل في حشلة بمضاً مستهين⁽⁴⁷⁾

هنا شغل على الإيقاع، هنا، بك لبتي فوق عروبي؛ فهي المسطر الأول يتزوج فونيم «الأنفاس» مع نغمه الآخر «الأنفاس»، من أجل أداء التناغم الإيقاعي الخارجي، مع ميون الداخلي. لم ينتقل التمتع إلى اسطوانة إيقاع آخر أكثر تنوعاً، انطلاقاً من المسطر الشعري الثاني. فنجد فونيم «ختياً».

يتقابل فيما يأتي من الأسطر، عبر اللوحة الشعرية نفسها، داخلياً وخارجياً، مع قوله، معجياً، وبدرجة أدنى مع قوله، متلوهاً، ثم لا تلبث الإيقاعية الشعرية، في هذه اللوحة، أن تنهض الشاء ذلك على مكونات إيقاعية آخر فتوظفها في النسيج الشعري، مثل قوله:

بوقعها الظلمات؛

تومض النجومات؛

وتحلق النطرات؛

من وجهة، وفي قوله:

خلف نلاله،

صوب نصاله؛

من وجهة أخرى.

ولما الانحاج الذي ينتهي به المطار الشعري الأثير في اللوحة، وهو إيقاع، حين، فوظفته الإيقاعية في الربط الإقاعي العام لنهايات اللوحات الشعرية، ليكون بذلك بنية إيقاعية تحكم نهايات الواح القصيدة كلها؛ كما سنرى...

في حين أن كل لوحة شعرية تتخذ لها إيقاعاً داخلياً خاصاً لها، كما بلاخت ذلك من خلال اللوحة الشعرية للواحة التي حلتنا إيقاعها،

بأجوج... يسمري/ يهجز الحاسوب أن يصمي

فهزج يكتبي/ ومصه في يمان، يطو خطره

وينصف أخرى يرتوي، ويخور والهاجوج

يركض صوب ما يفي، ويهض، ثم ينطق

بلكين¹⁵.

ههنا نعمد التقنية الإيقاعية إلى لعبة أخرى تمثل في التوافقات الداخلية، لأن النسيج الشعري الكبير لا يمول على الإيقاع الخارجي وحده، ولكنه يأمر متلفه بتكليف هذا الإيقاع داخلياً وخارجياً جميعاً، فملاً عليه نفسه، ويمنع منه وجدانه؛ فامرؤ القيس، مثلاً، حين كان يصف قزسه لم يمد إلى الإيقاع الخارجي وحده الذي هو مجرد زوي عروني يقع الاتكاء عليه لدى الوقف قبل كل شيء، ولكنه عمد إلى إيقاع داخلي أيضاً تضاعف مع الخارجي فصار صدر البيت تشكيلة عجيبة من الأنثيم الصوتية البديهة.

مكر، مكر، مقبل، مقبل، مكر، مكر / كجلمود صمط حطه السيل من عل
ونلاحظ هنا أن التمسج الإيقاعي يقوم على تسطير الألفاظ المنتهية بـ **مكر** لشعب كلها، على نحو أو آخر، هي شكيك النظام الإيقاعي للتناغم التناخي: **مكر، مكر، مقبل، مقبل، مكر، كجلمود، سيل، من عل**.
فلا عجب أن نجد الإيقاع الشعري لدى سعد الحميد يتخذ جملة من الأوجه تبعاً لنوعه كما يهتو ذلك مثلاً في النوحه الشعرية التي استشهدنا بها، فقول:

ميا جوج... يقابل. دولها جوج؛

ديكبي، يقابل: كلاً من: «يرهي» و «يرهي»

يمتريه يقابل: «يخصي»؛

ديجوز، يقابل: «يهي»؛ «يتكلم»

ديموج (49) يقابل: «يركض»؛

دوسسه يقابل: «ي»؛ «ي»...

وأما الإيقاع الأخير المنتشر بنفسه في النوحه، وهو المنتهي في كل النوحات الخمس والمشرين بإيقاع: «مين» (بالتين) فقد سبق أن لاحظنا أنه يرمز أوامر النوحات الشعرية في هذه القصيدة/ الديوان، فيجعلها تتخذ لها

بقية الإغائية خارجية واحدة كما يمثل ذلك في أواخر الفرجات الخمس والعشرين كلها. المسنن: الباسين: والطمين: لا يبين: الطعين: لساكين: الهالمين: الهجين: أو يبين: لا تين: مستهين: بالتين: ولا تنهجين: مكين: الجبين: المارطين: تزين: النطين: الأئين: الحاجين: لا يوتقين: لا يبين: تلهين: لا يلين: الجبين⁹⁰.

وكان يمكن أن نطمئن اتصالاً كاملاً لأسس التقنية الإغائية في شعرية سعد الحميد، أولاً أننا نعد هذه الخاصية مجرد واحدة من بين أكثر من عشر خصائص تحكم شعرية الحميد، ولعلّ هذا مثبته أن يكون قد رسم صورة مصبورة لمن شاء أن يتابع البحث في هذه المسألة الجمالية في شعرية سعد الحميد.

6. توظيف التكرار الفني

وذلك بترداد الشاعر سعد الحميد عبارات بأعياها من أجل توظيفها في جمالية أثبت، لإشاعة هذه الجمالية ذاتها في نفس الخلق، يخص الرسالة الشعرية التي تملأ عليه وجدانه، ونهز عنه كنهانه.

ولم يزل التكرار منذ صدر تاريخ الأدب العربي، مكوناً جمالياً في المنتج الأدبي بعمقه. والشعري منه بخاصة... على أن هذا التكرار الفني لا يتعد له سيرة معينة ينفقوها الأدباء ليزدأ بها كلامه؛ بل إن كل أدب مبدع، شاعراً كان أم كاتباً، يتبع، انطلاقاً من إلهام اللحظة الإبداعية، تكراراً بعينه، يهرق انشغافاً، أو جملاً بأعياها، لا على سهيل المني والضعف، ولا على أساس المعجز والفهاهة؛ ولكن على سهيل توظيف اللغة في تجلياتها المتكورة من أجل أن تصبح في نفسها جملاً قهناً في حد ذاته، عبر النعج الأسلوبية. وإذا كان النعج المرب فمربوا معنى التكرار اللفظي على أنه يأتي تؤكداً

تحدثت الشيء ووقعه، فإن التكرار الفني في الكتابة الأدبية لا يأتي لمجرد توكيد الشيء وتكريره، ولكن لغاية، بل ربما لغايات، هيّة يراد من خلالها، من جملة ما يراد، إلى إشاعة الجمال الفني لدى المستقبل متلقياً وقارئاً معاً.

وهي قصيدة دافعات متوزعة، مثلاً، لمعد الحميدين يمثل التكرار الفني في نمج النص الشعري، كترداد عبارة «يا سيدي»، وهذه العبارة التي تكررت في القصيدة زهاء ثمان مائة لا تعني أن الشخصيّة الشعريّة هي دور المخاطب فضلاً ومنزلة حين مخاطب الموضوع بقولها، «يا سيدي»، كما قد يفهم ذلك من الاستعمال التقليدي لهذا الإطلاق الدالّ على تحديد علاقة اجتماعيّة في مستويين معيّنين مختلفين في العوجة والمكثّة... بل إنّ إطلاق يراد به إلى مجرد إثارة الانتباه، وتحديد الاتصال بالمتلقي، فكأنه إطلاق لويّ معيّن بحيث لا يحدّد منزلة اجتماعيّة تحدّد طبيعة الخطاب بالقياس إلى المخاطب، ولا يدلّ على أن استعماله هو من باب التّأثّر والتّعبير. فالخطاب «يا سيدي» ليس موجّه إلى أي أحد بدلالة فيكون ملزماً بالإجابة، أو عدم الإجابة، عنه، ولكنّه خطاب يُلقيّ دواً استغاث من أحدٍ بهجيب عنه إجابة ما... فهو إطلاق إلى مجهول أو هو خطاب لم لا يراد منه أن يجيب، من أجل ذلك، كان تكراره يندرج ضمن الجمال الفني الذي يطبع النمج الشعري في هذه القصيدة...

ولدى مقارنتنا تكرار هذه العبارة الاجتماعية الفنية مؤلفها في الاستعمال تختلف من موقع إلى آخر، فإذا كانت تدلّ في مطلع القصيدة:

يا سيدي...

هل عدت الخيول فوقها للفرسان

للهمان

وكان منقوشة من جملة الفرسان^(١)

على التسلل عن شيء معني، ولي يعود أبداً، ولكن النص الشعري اطره

من باب تمكين المستحيل، ويبحث الميت، وتبهيج الضال، وإثارة الذاهل؛ فإن
الغاية من فناء لفظ الصهده هنا هي تقرير اليأس من الواقع المعاصر للعرب؛
هلا الحيث عالت لأنّ الخذي غير ومضى، لا يعود أبداً؛ ولا عنثرة أب وهو
الفاصر للغوار، ليجلّ الأرض غير الأرض، والزمن غير الزمن، والبشر غير
البشر... فالعناية الصنيّة من المهارة الأولى المتكررة في هذه القصيدة
يا سيدي- هي لتقرير اليأس من وجهة، وهي تتهنئ الملقني من كلّ أمل معاً
آل إليه أمر العرب على عهدنا هذا، من وجهة أخرى.

ويربط النصّ الشعري المهارة للكررة في الموقع الثاني من القصيدة

لأنّ في زماني - يا سيدي -

كلّ الأشياء تنحو للغواية

وتكني على بساطٍ ولطيفٍ القوارق

وخلفها البوارق⁽⁵²⁾

فخرية هذا الرمز حيث إنّ كلّ شيء يتجهّز نحو المرآة في تمثله
وتجلبه، إلى درجة بلوغه حدّ حرق المادة⁽⁵³⁾ والتكرار الثاني من هذا الوجه،
يعزّز الرؤية التي رأيناها في الاستعمال الأول.

ويربط النصّ الشعري في التكرار الثالث للمهارة:

يا سيدي،

لو قيل: إنّ أعظم المرافقة

قد عاد كالجمود حطّ من على

فقل: يهوى⁽⁵⁴⁾

بما كان في الأول والثاني، بحيث إنّ أعظم المرافقة (جمع لامرئ
القيم، أي إنّها عبارة ترمز لأحزوا العرب ولهزلهم، ومع ذلك)، إنّ رأيه

يقع من أعلى الجبل في أعماق الوادي كجُمُود صخر امرئ القيس الذي حطّه
السبل من عل، فلا تستقرّب ولا تستقرّب! فكُلّ شيء من شأن هؤلاء العرب
أسمى ممكناً غير مستحيل، وورداً غير مدفوع!

وقد وظّف النّص، هنا، التّناص لتثبيت الفكرة المطروحة للمعالجة في
القصيدة بحيث وقع التّناص مع بيت من الشعر مشهور لأشهر شاعر عربي،
وهو امرؤ القيس، ثمّ اتخذ الشاعر نفسه رمزاً لكلّ عربي فتح الأرومة، فحسّ
الكلام وعذب وعطف موقفه في التّفن.

ويتناول النّص الشعريّ من خلال التكرار الرابع للعبارة غياب القيم من
المطلوع، حتّى لدى العشاق الذين اسموا لا يُحسّون في عشقهم، ففراقهم
يفاقسون الحبّ بالمصالح، والهورى يشتهر التّكلم.

يا سيدي

تأمت هبور المشقق

تحول المشقّق لمقاصّة

بالحبّ

بالتسويّف بالمخالطة⁽⁵⁴⁾

ويمضي الشّاعر في كلّ مرة يذكّر فيها عبارة ما سيدي، ليمرض
فضاها تصبّ لدى نهاية الأمر في اليأس من الأمل، وتأنين حالها، وتشهيمها
إلى مثاها الأخير يتفنّ الهنّ من أمها...⁽⁵⁵⁾

كما نجد الحميد يكرّر العبارة نفسها كما سيدي في قصيدة
«مرجل»؛ غير أنّ استطاع التكرار لهذه العبارة في هذه القصيدة يتّخذ معنى
طليقاً يحكم أنّ مرجل مجرد خلع، مجرد عبد حبشيّ (أسود)⁽⁵⁶⁾ يضطّلب
لنّاس يملسبه حول الحميد، ومن هذه الوجهة الطليقية يضطّلب أسلأه بهذه

الميلارة التي تجعل منه شخصاً في الدرجة الأخيرة في التصنيفات الاجتماعية، وإلى درجة أنه كان ينطق صده الميلارة، في بعض الأطوار، باللكمة المحبشة قائلاً: «يا فدي»^(٩٦)، في حين أن ما يضمه النص من تراث شعبي قد يعني إلزاماً بالفهمة الدينية والأخلاقية للمضاميل^(٩٧).

ويعيد الحميد، من وجهة أخرى، إلى تكرار ميلارة: «فمن يشتره في قصيدة» ضاعها الدي...، فيكوزها سبع مرات. وقد اقتصر تردد هذه الميلارة في هذه القصيدة، مقتضيات السرد التي كانت تتطلب إجراء هذه المعالجة على لسان الشخصية الشعرية التي تمثل هنا الحادي.

عَلَبَ التَّكْوِيبُ سُدَّ / خَطَاوَاتُ حَادِيَا^(٩٨)

وهو الذي كان ينادي مرثداً في كل مؤلة:

- من يشتره؟

كما يتجسّد ذلك من قول الحميد:

وَيَرْوِدُ لِلزُّوَالِ أَحْرَى..

من يشتره؟

مَنْ مِنْكُمْ يُشْرِي فَتُكْ بِضَاعَتِي؟^(٩٩)

وكما يتضح بعض ذلك من قوله أيضاً:

تَجْرِي بِمَرْشِ الْأَرْضِ فَكْرِي، مَطْرَحِي، بِصَوْتِ نَفَاثِي.

من يشتره؟... من يشتره؟^(١٠٠).

إن الحميد يوظف التكرار لمعالجة فنية بحيث يسهم تردد عبارة «من يشتره؟» في قصيدته، في تطوير ما يمكن أن نطلق عليه «الحدث الشعري» ذا النزعة السردية، فينتقل النص من مجرد تقرير ضلالية شعرية غامضة، إلى رسالة سردية متحركة وحركية، في الوقت ذاته.

7. اللعب بالحروف والكلمات:

الاتجاه الحديث في الكتابة، وبعض القديم أيضاً، أن اللغة هي الكتلة الأدبية هي الأدب التي تمنح أفنين الجمال الفني؛ ولا شيء في النص غير تجليات اللغة؛ هي كلمات قليلة تنهي عملاً أدبياً كبيراً، وذلك بالتقديم والتأخير، والنفي والإثبات، والتداء والاستفهام، ويتوهرق الفاظ اللغة حتى تغدو متفنة بالمعاني كالسحابة الثقيلة بالهبت، الفخ، والجدي الطبق... اللغة هي المادة التي تنتسج منها الكلمات التي تتشكل منها الجمل التي تتكون منها المقترات التي تتألف منها الصفحات. - ختمو وترى، وتتجلى وترى - ولعل السر كله يكمن في امتلاك اللغة الشعرية التي من خلالها يقع التحكم في استعمال اللغة واللعب بها فالأدب الأروع في حدق اللغة النورية هو الذي يصغر ويهين، ويتسامى ويتفوق على سواه من الأدباء الأقل حنفاً لها

واللعب باللغة بصرف شأنه إلى شيتين الشين الشأن الأول هو التحكم في تقديم الفاظ اللغة وتقليدها و صطفاها بعضها بدل بعضها الآخر لدى تقارب معانيها وذلك كلما تلازم مع ما تلاصق عليه وما يركز منها، كقول امرئ القيس

كانني - غداة اليوم - يوم نعلموا / لدى سموات الحي - مايف حنظل

فالشاعر لامتلاكه ناصية لغة قدم وأخر، بما يقتضيه جمال الإيقاع وفيلفه أيضاً، فلهب باللغة على النحو الذي شاء لتنسج هذا البيت الشعري المعبى؛ وإلا فإن أصل الكلام، كانني نافط حنظل يوم تمموا غداة اليوم لدى سموات الحي، غير أن هذا الذي أعدها تسجته من ألفاظ هذا البيت، على الرغم من أنه هو أصل التركيب المنطقي لتسلسل اللفظي، فهو يفندي مجرد كلام، وليس شعر!...

وهذا اللعب بالآفاظ اللغة، وتشكيل التمسج، يكثر في الأساليب النورية المعالية كثرة تشكل ظاهرة قائمة في الأدب العربي، ولا سيما في المقامات،

والخطب الشهيرة، والرسائل الجميلة، وفي أقوال البلغاء والفصحاء...
بالإضافة إلى نسج الشعر الذي طبيعته الإبداعية، ونحن نصرف الوهم إلى
القصيدة التقليدية خصوصاً، لتطلب ذلك.

وأما اللعب الأحمر فهو هذا الذي يصافنا كثيراً في أشعار سعد
الحميدين، وهو المثل في تشكيل الفاظ اللفّة وحروفها، والبراعة في تقطيع
حروف الفاظها بما تقتضيه دلالة اللفّة، ومما يلفت الأنظار. أراه أن الحميدين
ربما أطلق من الفاظها، في شكل كتابة اللفظ، بتقديم حروفه مفككة، إذا رأى
أن ذلك يخدم معنى الطول، فهوكون الطول بالمعنى المثل في النقص أولاً.
ويأتجسد المثل في البصر على حيز الصمغيات آخر، كشأنه حين كتب لفظ
والطويل، وكان يريد أن يؤكد معناه في الدهر والمجى مما فكتبه على النحو

الآتي:

أ

ل

ط

و

ي

ل

وذلك من قوله في قصيدة: «حالات»:

ويجبه مبتدراً لها

تهدأ رحلة اليوم الطويل

أجل

رحلة اليوم

أ

في

.

.

.

صمة صمة... صمة صمة

.

.

.

2.

وصمة (85)

فالتميم يحميك حروف اللمة ليس من باب المبهمة، ولكنه من باب الدلالة؛ ذلك بأن الحرف وحده حين يقرأ عن منبوه فيعتدي عتبراً، يؤتي الاتطباع بأنه يتلف له دلالة جديدة تعوم في الحقل الدلالي لأصل لفظة المنزوع منه، وانفصول عنه. كما أن اللمة الشعرية تسمى، بمصل هذا المصطلح، إلى الاستثناء عن الكلمات بالحروف، والأجزاء بالحروف عن الكلمات، بل الاكتفاء بلغة النقط (...) من الألفاظ، كما رأينا. وكان الروائي طرائف كافكا أطلق على بعض شخصياته مجرد رقم... أفهكون الرقم دالاً على وجود شخصية روائية ولا يكون الحرف -أو التقطع- مجسداً لمعنى اللمة الشعرية؟

ونجتري بتكر نموذج آخر من تلاعبات الحميدين باللمة الشعرية. وقد تناسّ فيه مع لغة أبي العلاء المعري:

ووفود كلطور ليس اختيلاً

برزت فيه كل وقت... بعد آخر

قهر مجد

نَحْيَ دُمُوحٍ فِي

فَالْإِذَا مَاتَ بَيْتٌ كَلَامُهُ (٥٥)

والحق أن هناك خصالاً من هُجَّةٍ أخرى تطبع شعرية سعد الحميد وتُفرد لها؛ ولكننا بعد أن تصالفا ارتأينا الاستغناء عن ذكرها، مخافة أن يستعمل هذا المستوى من الذوق إلى هجوم كتاب...

ومما يتكرر من ذلك أن الحميد، كما لاحظنا بعض ذلك من قبل، هو مثقف كبير، وفارئ كثير الإلمام بالتصوُّص؛ مما يجعل قراءاته الكثيرة في الثقافة العربية الإسلامية وفي الثقافة السودانية الحديثة تنعكس في كتاباته الشعرية انكساراً فهو يوظف في ذاته في كتاباته الشعرية طوراً بالعمد، وطوراً بعبر قصد، فيشكل كل ذلك شعرية في شغفها السطحي والمعمق جميعاً.

8. التصوير الفني في شعرية الحميد:

كثيراً ما ينفك السواد المهتمون بالصورة الأدبية (والمريون يطغون عليها مصطلح «الصورة» دون وصف، لكننا نحن العرب إذا عجزنا عن تحديد مفهوم من المفاهيم تحديداً صارماً وصفناه بالفن، وعلى أن الفني في الكتابات العربية المعاصرة الملمة، كثيراً ما يتهمس بالتقمي، فيضيق معناها المفهومين مما يتداخل بهما في بعض) بالتشبيه فيعلمون، إن التشبيه بأركانه الأربعة قد يحتل في طياته صورة أدبية ما، ولكنه لا يكونها بالضرورة، وفي أحسن الأحوال تكون الصورة التشبيهية بسيطة إلى حد السطحية مثل قولنا «هذه كالوردة...» وإنما الصورة الأدبية هي التي تجعلنا نتخيل جملة من الصور المترتبة في هيئة سجع من الكتابة المباشرة شعراً ونثراً، إذا حق لنا أن نعود إلى تقسيم الكتابة تقسيماً مدرسياً مُنقِصاً...

والصورة الفنية في كتابات سعد الحميدين الشعرية أجمع ما تكون إلى التكليف والعمق منها إلى التسطيح والنهمجة شأن كل شعر حدائي ولا كانت صورته بمثابة ليست مضبوطة إلى درجة الاستغراق، فهي أيضاً ليست عارضة إلى درجة التسطحية، فهي تقع وسطاً بين النهم والالتهم، على حد تعبير جان كوهين⁽⁶⁷⁾، وهي سيرة الشعر الحدائي الكبير. حد لذلك مثلاً قوله من قصيدة على تقمات الممبرة.

زورقي يمتنع في بحر منك

ويهربك من القرار الحموي

يسبح الموجات... بالابتسام

يفرشها كعبات مطوي...

أنا والمجداف ضكازي في كفي قصيد

لوزق الشطوط... في السنين يفوح المورق⁽⁶⁸⁾

هالدي يفرا حد النص أو بتفاه إنشاداً ويسبح قوله "زورقي يسبح في بحره يمتنع صورة شعرية عادية لا حدة فيها ولا طرافة؟ وأي عربة في لوزق يمتط في بحر أو في نهضة الصورة الشعرية، إذن، إلى هذا الحد، هي صورة عادية تمثل في ذهن القارئ بصورة واضحة. غير أن هذا المتلقي حين يكمل قراءة المصطر الشعري من لوكه إلى آخره يفاجأ بأن هذا البحر ليس حقيقياً، وأنه لا يراد به إلى البحر المعروف لأنه أضيق إلى الداء، فهو إذن، بحر انزياحي، لتطابقه صورته فتتبدى، هي أيضاً، انزياحية. ذلك بأن البحر لا يمكن أن يتكون إلا من الأمواج الفسفرة، والأمواج الطلمية، لا من مجرد المداد الذي هو مسائل اصطفاي هما يبرز ويكثر، فإن يستلهم تكوين حيز سقائي هائل بحجم لجة البحر الماتية، ولكن الطرافة كلها تكس في إحالة معنى البحر الذي يدل عليه ظاهر الكلام في لوك وهلته إلى كثرة كثيرة من اللداء. وركعاً على تلكه فإن الزورق نفسه يفقد معناه الظاهر لتصبح صورته

الشعرية الحقيقية هي غير الصورة الظاهرة التي تُفهم من معنى الرزق بمجرد وقوعه في البحر ليعالجه الإنسان متفهماً أو رافضاً. وبمعنى ذلك لتفندي الصورة الشعرية، في هذا الكلام، غير ما كنا رأينا، بحيث لا يمتنع عليها أن يمتدّي الرزق مجرد قلم، وأن يكون معنى سباحة الرزق قائماً في تقويم القلم فيه باستمرار لتقع الكتابة به، وأن يفتدي معنى البحر مائلاً في مجرد دولا. ومفتاح المعنى الذي فكّر لفخر الدلالة هو سمة مداره؛ فهي الأداة التمثيلية التي أحالت الصورة الشعرية من ظاهرها إلى صورة بعمق لم تكن قائمة في ذهن قبل أن تبلغ إلى قراءها...

والصورة الفنية، هي مُبتدأ الأمر ومقتضاه. والمالكة هي نمج هذا السطر الشعري، هي تركّز في بحر شاسع واسع في أركل أمرها، لكنها تنهني إلى بحر سيق محدود في نهايته ويجوز تمثيل الكبير بالصغير كما يجوز تمثيل الصغير بالكبير؛ فلهما قال أبو تمام:

لَا تُنْكِرُوا صَغِيرِي لَهُ مَنْ دُوسَهُ مثلاً شروذ لفي البدي والقنيس
هالكة قد صوب الأذن لئسوه مثلاً من الشكاة والشبواس

وإذا، فلهي بمصنك ولا مستغرب أن يضع تمثيل صورة شيء صغير بنفسه في شيء أقل منه صغراً، شيء كبير بكلّ المواصفات المتخيّلة.

والحق أن الصور الفنية الكثيفة التشبيه معاً هي شعر سعد الحميد لا تُطغنه، بل هي التي تمثل إحدى خصائصه الجمالية؛ وإذا كان من المصير متابعة هذه الصور في كل شعره فلا أقل من أن نمثل لتلك بنموذج آخر، وليكن من ديوانه الخمس. هاروق التندج، بعد أن كنا مثلاً لتلك من صورة فنية من ديوانه الأول (رسوم على الحائط):

أرجل تملو لتهدت

كي تخرض

في بهار الرمال

لا مجداف إلا من ترائيل بسوق مقفورة

تأب الوقت وتجنو عند باب المقبرة

ترقب القلدي والرائح مثل البخيرة

غرست أسنانها الموج بوسط الحنجرة

حبل نر عطف الجهد بمنزلة الزويدة

ويأصل الحبل ناست طقة أخرى... ممة^(١٩٩)

نجد في كل سطر شعري صورة هيّة تختلف مستوياتها في الكثافة والدلالة الحركية (إن كل صورة تسمح سبلها بوجود حركة تدل عليها، أو تتلطف منها، لتعمل على حركة أخرى تنهي إليها، حد لذلك مثلاً قوله:

أرجل تعلق التهيّف

في تفرّش

في بهار الرمال

هذه الأرجل لا تزال تملو وتهبط، وتتمشّ وتضنت، ولا تكاد تتقدم إلا بهبط شديد، بل لا تكاد تتحرك إلا بهجد جهيد؛ لأنها تمشّ وكأنها تفرّش في بحر ظلم من الرمال ولعل مفتاح الصورة الفنية يكمن في إضافة البحار إلى الرمال؛ لأنّ خوض الأرجل لو كان في لجة من الماء لكانت الصورة قوية وحركية، ولكن دون طراقة ولا انزياح؛ لأنّ الخوض إنّما يكون لكابدة المشي، أو النوم في الماء؛ ظمناً استعجال إلى التغطّاء في الرمال فإنّ ظله دلّ على أنّ هذه الرمال كانت من الكثرة بحيث تشبه البحر الشلاب، وإنها كانت من الصبورة والوعورة بحيث إن كانت الأرجل فيها تمشّخ، وإن كل الركض فيها لمستحيل، وإنّ المشي فيها لكانه يتحرك في مكانه لا يزيح، لو شئت زماله. والصورة الفنية هنا، في عاقبتها، تمثّل مجموعة من الأشخاص يفرّسون الشبي في صحراء

مُفْجَرَةٌ كَتَبَهَا مُحِبُّهُ غَيْبٌ مِنَ الرِّمَالِ لِلْوَشَّةِ، فَكَانَ هَذِهِ الصُّورَةُ هِيَ حَرَكَةُ
لَعْلُو وَتَهْبِطُ، وَتَقْدُمُ وَلَكَّهَا لَا تَكَلُّهُ تَقْدُمُ، وَتَعْرُكُ وَلَكِنْ كَتَبَهَا مُتَزَوِّجَةً مَكَانَهَا
لَا لَهْدُو.

والصورة العنيفة التي لَهَا هِيَ الْكَلْعُ فِي الْقَوْنِ، وَالْجُرْحُ فِي الشَّفَا،
وَأَجْهَدُ فِي التَّمَنِّي:

لَا مَهْدَلَفٌ إِلَّا مِنْ تَوَلَّيْتُ بِسَوْفَى... سَقْدَرَةٌ

تَدُ الْوَقْتُ وَتَجُثُّ عِنْدَ بَابِ الْقَهْرَةِ

يُنَى لَهَا الْأَفْهَامُ الْمَرْتَشَّةُ الْوَالِدَةُ الَّتِي كَانَتْ تَكَلِّدُ التَّمَشُّتَةَ فِي بَحَارِ
مِنَ الرِّمَالِ، وَتَمَاتِي التَّعْرُكُ فِي مُفْجَرٍ مِنَ الْكَانِ. لَمْ تَطْفُرْ بِمَجَادِيهِ تَطَاهَرَهَا
عَلَى خَوْضٍ مَا يَقُومُ أَمَامَهَا كَاللَّجَّةِ الْهَامِجَةِ، هِيَ تَكَابِدُ دُوبَ وَسَالٍ، وَهِيَ
تَعْنَتُ دُوبَ ظَهِيرٍ إِلَّا مِنْ كَلَامٍ تَنْسُجُهُ هِيَ سَوْفَى لَيْسَ بِهَا بِصَاعَةً فَتُشْتَرَى،
وَلَا فَطْلَافُ فَتُفْتَنِي مِنْ أَحَلِّ ذَلِكَ، فَمَسَتْ هَذِهِ الْأَرْحَلُ الْوَاهِمَةَ تَمْتِجُ الزَّمَنَ
الْخَالِيَّ مِنْ كُلِّ خَبِيرٍ وَتَدُ الْوَقْتُ تَعْلُو مِنْ كُلِّ مَعْنَى، وَهِيَ تَجُثُّ عَلَى بَابِ
الْقَهْرَةِ فِي انْتِظَارِ أَلْمَسِ الْحَكُومِ، هَذِهِ الصُّورَةُ الْعَنِيَّةُ هِيَ هِيَ لِحَالِ الْهَوَسِ
الَّذِي يَهْبِشُ الشَّخْصِيَّةَ، أَوْ الشَّخْصِيَّاتِ، الشَّعْرِيَّةُ، فَلَا شَيْءَ يَدْعُو مِنْ أَمْرَهَا
إِلَى الْعُظْمَانِيَّةِ وَالْإِسْتِنْسَانِ، بَلْ كُلُّ مَا مِنْ حَوْلَهَا، وَمِنْ أَمَامِهَا وَمِنْ خَلْفِهَا،
يَدْعُو إِلَى التَّسْلِيمِ وَالْإِهْتِسَامِ:

تَرْقُبُ الْقَادِي وَالرَّائِخُ مَثَلُ لِلْقَهْرَةِ

عَرَسَتْ أَمْنَهَا السُّوَجَ يَرْسُطُ الْحَنْقَرَةِ

حَرَّ نَارِ طَوْفِ الْجَيْدِ يَمُزُّ لَوْزِيَّةَ

وَيَأْصِلُ الْحَبْلُ نَاصِتٌ سَقْدَرَةٌ أُخْرَى... مَعَهُ

هَذِهِ الْكَاتَاتُ الْبَشَرِيَّةُ، الْمَرْتَشَّةُ الْمُهَيَّضَةُ، وَالْبَالِصَةُ الْحَزِينَةُ، لَا تَزَالُ
تَضْحَكُ بِلَهْجَارِهَا إِلَى النَّاسِ وَهِيَ بَيْنَ رَاحِ وَغَلَدٍ، وَذَلِكَ وَأَت... أَنْهُمْ
أَشْقِيَاءُ فِي حَالِهِمْ مَثَلُ مَبْجَرَةٍ يَهْجُرُ بِهَا الْمَهْجَرُ الدَّخَالُ إِذَا دَحَلُ، كَمَا يَهْجُرُ بِهَا

الخارج إذا ذهب... وصورة غرر الأسمان الموصحة -ذلك أحد لها وانكأ
لفعلها في الحناجر، وحبل النار الذي يطلق الفتق من سائر اضطاره. هي
تمثيل شيء غريب، حاد يقرب في مكان طوي حنأس من الجسم هو
الحجيرة اهتمة خنق الأنماس وكتم الأصوات، وليس ذلك فحسب؛ ولكن
أضفاف إليه حبل من النار المحرقة يطوق الجهد الذي فيه الحجيرة التي كانت
تمرصت للحرق... فأصبحت الأسمان الجداة علقة في هذه الحجيرة،
وامست النار المحرقة مطوقة الفتق والرقبة، فاكتملت صورة الشفاء
والبرحاء...

وتذكرني هذه الصورة بصورة للشاعر المرمي بولير حين تحدث هو
أيضاً عن الحجيرة ولكن في سياق سميد حبل لا في سياق شيء ينهش،
وتلكم حين يقول في بعض ديوانه: «أزار الشئ»؛

إن عطرًا يفتح من حول **حجيرة لك المارة**⁷⁰

فالحجيرة في بيت بولير مصور للفتنة والذاع، في حين أن الحجيرة
في بيت الحميدون مصرا للأوجاع والآلام.

إن الصورة الثالثة في هذه المقطعة الشعرية الحميدية هي مستمرة
لتصوير الشفاء الذي لم يرل يمين الشعمية الشعرية ويهيسها: صورة
جماعة من الناس، دون الدخول في تفاصيل كل سطر شعري على حدة،
يضاف الأجسام، متتبعي الألوان، مرتشبي المشقان، عزي الظهور، خيماص
الطون من هزط ما أصابهم من طوى، وهم لا يكونون يمهرون لا ما يأتون من
الأمر ولا ما يدعون، لا أتم عليهم من الوض والبوس، ولا حل بهم من النذل
والشفاء، فهم مرنحون أمام باب القبرة ينتظرون أن تلم عليهم النقة في أي
لحظة من عمرهم الضائع...

إن الصورة الفنية هنا قلقة متشائمة، لأنها صورة مصفرة تمكس
صورة مكبرة للحياة في أشق مظهرها، وأبشع حالاتها؛ فكل شخص في عانة
حياته هو إلى شقاء محتوم، ومن باب أولى أحوال الفقراء الذين يمتنون،

خطأ، أن الأغنياء هم سعداء بما يمتلكون من أموال، وبما يكتسبون من عمار، وبما يكتزون من ثمنار... فلذلك الشاعر كل يصف منظرًا من المجتمع بالأسوأ بالعماء شاهده، فعمد إلى ربطه بروشته الشعرية الحماسية في صور قائمة تمثل، بصدق وصفاء وقضاء ليطأ، ما رأى...

ويؤيد أن تتلاقى إلى الصورة الفنية الثانية هي هذه القطعة (بعد الوئب على صور أخرى فيها): وهي:

أنا والمجدل سكران في قضي قعيد...

فالشخصية الشعرية تمثل نفسها، هنا، شيئاً يتصافى مع عكاز شبعان بيد رجل مُثْمِر، فتتجسد الحركة في هذه الشخصية ويُطبق عليها الشلل فلا تروم مكانها أبداً. فكما أن الضميد لا يستطيع الاتصال بالعكاز لأنه ليس مشابهاً؛ فهو لا يتحرك إلا إذا حركه، فإن الشخصية الشعرية أمتست رهيبه في حيز لا يتيح لها حرية الحركة، فالصورة الفنية تمثل إرادة قائمة تريد فعل شيء ولكن قوة خارجية تحول بينها وبين ذلك فتعسب لإرادتها، مشكلة من المبالغة، ومشكلة من الحركة.

وأما الصورة الثالثة التي نودّ التعرف لديها فهي هذه المائدة هي المسطر الشعري الآتي:

تورق الخطوات... هي الطين يهوح للمرق

إن الصورة الفنية هنا مركبة متحركة، أو شل إن أحد شقيها متحرك مجرود، وأحد شقيها الآخر ذو راحة مستقرة... فالخطوات التي تورق هنا مشابهاً ولا شيء غير المشي، هي أرض مطوية مُضَمَّاة معاً، لكثرة ما خطت من خطى، وتورقها ومجولها ككابتها التمشاة والتزاحل يُصيها المرق الذي يجعل الأقدام التي تنهض بهذه الخطوات ذلابة كريمة، وذلك بفعل ما أصابها من جهد وكلال، حتى سأل منها المرق فلنظرت ولعنته نقرأ...

9. تصوير البيئة المحلية:

يُحْطَنُ من يَحْصَنُ أَنَّهُ بِالْمُشَاهَدَةِ عَنْ بَيْتِهِ الْمُحِيطَةِ يُتَرَفُّ مِنْ عَادَاتِهَا، وَيَعَكْسُ تَعَالِيَهَا، وَيَصَوِّرُ حَيَاتَهَا الاجتماعيَّةَ فِي أَتَقَ تَقَاصِيهَا اليَوْمِيَّةَ، أَنَّهُ سَهْوَكَ أَدْبِيًّا كَبِيرًا، لَمْ يَزَلْ الْإِتِّصَاقُ بِالْبَيْتَةِ الْمُحِيطَةِ بِصُورِهَا الْأَدْبِيَّةِ لِفُلُوهُ هُوَ الْمِيزَانُ الْأَكْبَرُ فِي تَحْدِيدِ شِعْرِيَّةِ الشَّاعِرِ. وَلِأَيَّةِ الْأَدْبِيَّةِ وَحَتَّى جَوْثَرِ نَوِيلِ لِلْأَدْبَاءِ كَثِيرًا مَا تَعْتَمِدُ مِثْلَ هَذَا الْمِيزَانِ فِي تَقْوِيمِهَا لِأَعْمَالِ الْأَدْبَاءِ، عَلَى الرَّغْمِ مِنْ أَنَّ هَذِهِ الْجَانِزَةَ لَمْ تَرَلْ تَجْنَحُ لِلتَّزَعُّعِ الْمِيسَاسِيَّةِ الْمُتَعَبِّرَةِ إِلَى أَنْ يَأْتِيَ عَلَيْهَا يَوْمٌ، إِنْ أَمْرُوتْ عَلَى الْخُصْيِ فَيُحَا فِي مَاضِيَةٍ عَلَيْهِ، تُصْبِحُ مَسْبُوءَةً، لَا مَزَّةَ، لَنْ يَنْهَاهَا...!

لَمْ يَكُنِ الشَّاعِرُ الْحَمِيدِيُّ بَدْعًا مِنْ كَهْفِ الشَّمْرِ، الْعَيْنِ بِمُسْتَهْوِيهِمِ الْإِتِّصَاقُ بِمِيسَتِهِمِ الْمُحِيطَةِ حَتَّى تَقْتَدِي أَشْمَارَهُ كَالْمَوْزَةِ لِحَنُوتِهَا وَلِوَلَدِكَ لِأَحْطِ عَيْدِ اللَّهِ الْفَدَاسِي فِي تَقْسِمَةِ الْأَعْمَالِ الشَّعْرِيَّةِ لِصَدْرِ الْحَمِيدِيِّ أَنْ تَجَرِيَتِهِ الشَّعْرِيَّةُ ظَهَرَتْ عَلَى مَحْشَوَى الْبَلَدِ وَالرَّمْرِ وَالْخِيَالِ الشَّعْرِيَّةِ مَعَ وَغْيِ مَبْكَرٍ لِقَلَمِ الْمَرْدِيَّةِ وَالْخُرُوجِ الشَّمْسِيِّ وَقَتْرَتِي لِلْمَمْلَكَةِ وَالْجَزِيرَةِ الْمَرْيُتَةِ حَتَّى إِنَّكَ وَأَنْتَ تَقْرَأُ بِصَوْتِهِ لَتَحْمَنَ بِسَمَرِ الْأَوْضِ وَالْمَاسِ الْعَادِيَّ وَالْمُحَشَّشِ وَتَحْمَنَ بِفُتَاةَاتِ الرِّزِّ وَالْمَجْرُورِ وَالْهَجَسِي، تَحْمَنَ بِالْأَعْيَةِ الشَّعْرِيَّةِ وَالْأَهَارِيحِ وَلَرَى وَجْهَ النَّاسِ وَأَنْوَانَهُمْ وَرَوَاحِيَهُمْ، مِنْ الطَّلُفِ وَجِبَالِ الْحِجَازِ إِلَى سَهْلِ نَجْدِ وَوَدْيَانِهَا...!

وَالْحَقُّ أَنَّ الْفَدَاسِيَّ أَوْجَزَ فِي هَذِهِ الْفَقْرَةِ مَا يُمْكِنُ أَنْ يَكُونَ مَشْرُوعَ كِتَابٍ كَامِلٍ لِي يَرِيدَ أَنْ يَتَابِعَ هَذِهِ الْحَاصِنَةَ، أَوْ هَذِهِ الْخَصَالِصَ عَلَى الْأَصَحِّ، فِي أَشْمَارِ سَعْدِ الْحَمِيدِيِّ، وَلَا نَقْطِفُ مَعَ الصَّنَدِيقِ الْفَدَاسِيَّ إِلَّا فِي إِطْلَاقِهِ مَفْهُومَ تَجَرِيَتِهِ عَلَى كِتَابَاتِ الْحَمِيدِيِّينَ الشَّعْرِيَّةِ، فَبِذَا كَانَ الدَّوْهُانُ الْأَوَّلُ، أَوْ حَتَّى الدَّوْهُانِ الثَّلَاثَةِ الْأَوَّلَى لِلْحَمِيدِيِّينَ، رِيْمَا يَصْدُقُ عَلَيْهَا هَذَا الْحُكْمُ، فَإِنَّ الدَّوْهُانِ الثَّلَاثَةَ الْأَخِيرَةَ قَدْ يَكُونُ مِنَ الْقِسْمِ أَنْ يَطْلُقَ عَلَيْهَا مَجْرُودَ تَجَرِيَتِهِ شِعْرِيَّةَ، بَلْ إِنَّ الْحَمِيدِيِّينَ قَدْ سَبَّوْهُ إِلَى الشَّمْرِ فَتُفَادِعُ فِيهِ وَأَصَافَ إِلَيْهِ.

ولعل هذه المؤثرات التي تفرّد شعرية، وهي التي نرى بصمد عرضها في هذه الدراسة، أن تكون دليلة آخر، في رأينا نحن على الأقل، على أن الحميد أفلت من مستوى الشاعر المجزّب المألوف، وانضم إلى مستوى الشاعر المهتم بالتوسّع، ليس في تأسيس الشعرية العربية المعاصرة في المملكة فحسب، ولكن مستواه جاور ذلك إلى مستوى الشعرية العربية الحديثة؛ بفرّد وتمييز، وبالتلاق وتلاق.

وليس المقصود برسم البنية المحلية، هنا، هو وصف الديار. ورسم الآثار، ولكن أيضاً بتصوير المجتمع بمبادئه وتقاليده وأمواله وأهوائه. ويقتل في قصيدة القرينة وفطرات الماء، منتقياً شاعراً في بلاد المشرق، كما هو شائع في بلاد العرب، وهو ترقية المصابيح بالأرمان المصيبة الذين يهزّون سرعى في الشوارع والامكنة الملمة؛ تترى الناس يمرعون إلى الشمود وأصحاب الرقى للزخوة يدورهم أمام عجر الطب المسمى الذي لم يتوصل في هذه الملمة أو هذا الماء إلى شيء يفكر. والعوام والمليون على هذه الحالة التي تمتاز الريش ففقدته أرضاً القرينة، أو الجنينة، ومن ملاحاته المتقداتية أن يصموا مؤنسى مطوية في يد مسروح كهما يُعقّق... ويقول الحميد عن بعض ذلك:

منطقاً تقس على الغرب بقلته

خر في الغرب صريراً

قال، من قال: أصابته القرينة

أعطني السكن وللا للثج

أنا بنت لمينة

من بنت الجن ترواه همارض

أنا تشفى لهما

أعطني الماء صريراً

سوف تفرج

بعد أن تكو القولا⁽⁷²⁾

وعلى الرغم من أن الحميدين يتناول في هذه القصيدة مسألة من صميم المعتقدات الشعبية، إلا أنها، في الحقيقة، هي وصف لبيئة الحنية بتألفتها الشعبية التي تصدق بالمجانية التي يعترفها المشعوذون الحائلون، ولذلك يهتم قصيدته قليلاً وهو يسجل حبة أمل للريض في هذا للشعوذ المخادع الذي لم يستطع أن يفعل شيئاً فلابد بالفراغ شيئاً:

قيل: أين الرجل بجمل الزمان؟

أيه؟... أين المشعوذ؟

والمخادع

قد مضى بالدرب لم يترك سوى السوط اللين وبقي

من ترانيم متبقة⁽⁷³⁾

ويصور بمص مجازي الطرب الشعبية في وجه من مناطق المملكة تصويراً يندم في قصيدته جوقة النار التي يقسمها إلى لحاني جوفات. ويقول في الجوقة الأولى:

تدق طبول...

على أنفاسها يذملي السمر في حشر

كأخصان، ينامها النسيم يمتطي الحذر

وينداح الصدى متقطع للرثر

تصمت في بقايا كليل أغنية شلاكة

تدق... تدق...

وراء الأفق مذبوحة:

مخزوفوتي وأنا ما أخلف

وأحسب الضلع برزني⁽⁷⁴⁾

والحق أن الحميد كثيراً ما يعمد إلى مثل هذه الجائز الشعبية التي تعقد مساء في الحي أو القرية فيصعد مشاهداً سها، كما يأتي بعض ذلك في قصيدة «منابت المزي»: لا يقول:

برز الصوت إن هم المزي، وشئت الرجال؛

إلى مراتب الأمان

وأصبح الحادي يرتد الأبحان

يشد بها على الزباب

وتكفي على أنقامه حطالة اللسان...

تلقني تضليح ولا أدري ومن بلأما؟

ما طيفاً إلى الظلم والأمر عتاً⁽⁷⁵⁾

10. وظلّف المرد:

ليس السرد غريباً على الشعر العربي، فقد عرفنا قصراً الفهم من كبار المنوّذين الشعرين وأولئك في معقته المجهلة⁽⁷⁶⁾، كما عرفنا عمر ابن أبي ربيعة سارداً بارعاً في قصيدة «نمها»⁽⁷⁷⁾، كما عرفنا سواتهما من قدماء الشعراء العرب الصاندين كثيراً، فلما جاء القرن العشرون، جثح سواد من الأدباء إلى التزج بين الأجناس الأدبية في تطلع إلى إنشاء الحدود الرسمية بينها، فإذا الشعر لا يتوّد في العهد إلى الاغتراف من المكونات السردية بمصلحتها في كتابة شعره ابتغاء منه حيوياً وخفة، ورشاقة وطرافة، لدى قارئه أو سامعه، فتجتمع فيه المصطلحات الشعرية بما فيها من تكليف بدعي، وتصوير مؤثر؛ كما تجتمع فيه المصطلحات السردية بما فيها من حكى

وتشخيص، بالإضافة إلى طريقة التعامل مع الشخصيات الشعرية التي تسمى إلى النهوض بما شهض بهضمه الشخصية السردية في العمل القصصي أو الروائي، ليس إلا... وقد تكاثر هذا في الشعر العربي للعصور حتى اقتدى خاصية قنينة تتكرر لدى كثير من الشعراء في الشرق والغرب، وفي التفعيلي والممدودي معاً. وعمود ذلك، كما يلاحظ كثير من الدارسين، إلى أن في الطريقة السردية مرونة وتسامحاً لا يُعجزها أن تنزح إلى تناول عامة الموضوعات⁽⁸¹⁾. ذاتي واحد من التلمس يستطيع أن يحكي حكاية وقعت له، أو لمتوالت، في حين إن من المصور جداً على أي من التلمس أن يكتب قصيدة. وعلى أننا لا نتحدث عن الكتابة السردية القنينة المرفهة، ولكننا إنما نتحدث عن قابلية الحكاية في حيث طبيعتها السردية لأن يحكيها الملاح والراعي والمجوز، مع إضافة شيء إليها غالباً وسماكة بما يرد فيها من مضمون، وما يضطرب خلالها من شخصيات... في حين أن التلمس يختلف اختلافاً هائلاً إذا قنعنا للشعر.. وعلى أن نفاصبي والروائيين المعاصرين كثيراً ما يجسرون لكتابة الشعرية في مجازات من شرونها فيصيرون ويؤثرون ويكتفون. وهذه السيرة امتست نمرى بمصر البقاء العربيين بالمباداة بالقاء الحدود بين الأجناس الأدبية بحيث يُطلق على كل أدب مكتوب مصطلح «كتابة». فالكتابة من هذا المنظر الجعدي تشمل الشعر والممدود معاً...

فلا عجب أن نجد هذه الخاصية بمسحتها تطغر من شعر سعد الحميدين هنا وهناك فتسميها بالتفرّد والتميز...

ويمثل ذلك بدرجات متفاوتة في شعر الحميدين، وحميتنا، هنا، أن نمثل لذلك بقصائد ثلاث في أعماله الشعرية هي: «الأحسان تموت مقلداً»⁽⁸²⁾، و«مرجان»⁽⁸³⁾، و«رحلة الراحلة»⁽⁸⁴⁾.

فالشاعر في هذه القصائد يستحيل إلى قاص، وخموصاً في قصيدة «رحلة الراحلة»، فيقص الأحداث قصاً، ويتناسل مع حكايات الاستبداد فيقثم شعره وكلته حكاية جميلة، لا قصيدة بديمة. وقد تظلمز على ذلك بتقديم

نعم القصيدة الطويل في لوحات متتابعة بحيث تنهض على تتابع الأرقام الوثبة من واحد إلى عشرة، وهذا في حد ذاته ضرباً من الحكي فكما يقال في ألف ليلة وليلة. الألية الأولى، والألية الثانية، وهلم جرأً، فإن الحميد يرتب لوحاته، في هذه القصيدة الكبيرة، فينتقل من الرأ الأولى، ثم الرأ الثانية، ثم الثالثة إلى العاشرة...

11. تلويح القصائد:

لاحظنا ونحن نتابع الأعمال الشعرية لسعد الحميد أنه ينجح لتقسيم قصائده إلى لوحات لوحات، وهي سيرة من الشعر ظهرت في القصيدة المرببة المعاصرة لدى أكابر الشعراء، وهي وإن لم تكن عامة في كل القصائد، فإنها يمكن أن تفتني ظاهرة هامة يجرى التوقف لديها، ويعيد الحميد إلى الاستمارة بالتقسيم التلويح في كتابة القصائد الطويل، كما يمثل ذلك في القصائد الأنية في قصيدته «لوحات على سطح الزمان الوليدة»⁴² وتشتمل على عشر لوحات، وفي موزقة من اعترافات شاعره⁴³، وتشتمل على أربع لوحات، وفي «الأحار تموت معلقة»⁴⁴، وتشتمل على خمس لوحات، وفي «مفات على العظمير»⁴⁵، وتشتمل على ثلاث لوحات، كما لوحات القصائد الأتية: «ألو تتجند لينا»⁴⁶، «ما تبقى لي»⁴⁷، وقد كتبها الشاعر تحت لوحات: أ، ب، ج، د، هـ.

والحق أن هذه الظاهرة تتركز باستمرار، وفي معظم دوليين سعد الحميد، بحيث يضع بين اللوحة الشعرية واللوحة الأخرى إما ثلاث نجمات، وإما حرفاً ابتدئ، كما رأينا منذ قبل، وإما أرقاماً مرتبة، وإما تكرار حرف واحد يمينه مع ترفيقه مثل ما يمثل في قصيدة «رحلة الراحل» التي يتبع فيها نظام راء 1 1 1 2 3 3 3 إلى الرأ العاشرة...

وإذا كان لنا من تقويل لهذا السلوك الفني في أشعار الحميد، فهو

الرغبة في تخفيف الثمن من أثقل الطول، بحيث إن القارئ يسهل عليه تهيئ المتواليات الشعرية التي كتبت فيها القصيدة، فينتقل إلى اللوحة التالية بعد قراءة اللوحة السابقة.. لأن عرض نص شعري طويل دون تلويحه أو تقسيمه قد يحدث مللاً وعزوفاً لدى القارئ. وهو، بالإضافة إلى ذلك، ضررٌ من تنظيم الأفكار الواردة في القصيدة وتناولها متسلسلة...

12. الاختصار على كتابة قصيدة التفعيلة...

شعر التفعيلة العربي، صد زهاء مئتين عاماً، انعكس تاريخاً طويلاً للشعر العربي المموذج استمر قرناً من ستة عشر قرناً على الأقل؛ فقد ظلت القصيدة المموذجية هي المبنية وقد كتبت ما كتبت من الشعراء أو للتشاعريين الذين حين خلتهم ان يكتبوا شعراً كبيراً هي المبنية للنص، كما يسمون إلى كتابة كلام منظوم من حيث وزن ونظم لا صلة له بالشعر المبني الأسر من حيث زمرته ونسجه ونصيره وجماليته. فكان لا مناص من التفكير في ابتكار شكل شعري بسيط يستطيع من خلال معالجته أن يظهر الشاعر من هواجبه ومواقفه ولواعجه معاً، دون أن يهوي إلى ذلك التنظيم البهيم ودون المعاناة التي تشبه سحر الاسرار، على حد تعبير الفروني...

وهنا فحسباً، بدأت مسامح التلقين العرب تألف، كما تألف أنوفهم أيضاً، هذا الشكل الشعري فاصبحوا يتفاعلون معه ما كان جميلاً كبيراً، واصطغر النقد العربي المعاصر، هو أيضاً، تحت ضغط تقبل القراء لهذا الشكل الشعري الجديد، ولو على هون ما، إلى أن يقر بالشرعية الفنية لهذا الشكل الشعري، فيقر أن الشعر لهم ينبغي له أن يخضع لشكل معين، كما المموذج وحده مثلاً، لكي يكون شعراً مقبولاً، بل إن الشعر قد يمتثل في أشكال أخرى من التعبير ما استطاعت أن تهتم في القارئ أو المتلقي الإحساس بالجمال الفني البديع فتعز وجدانه هزاً، وتضع جنانه إمتلاءً وما

استطاعت أن تصوّر ما أرادت إليه هي نمذجها فترقى به إلى الشعرية الجديدة...

وتم بعض إلا زمن قصير حتّى أصبح معظم الشعراء العرب المعاصرين يكتبون شعر القصيدة أكثر مما يكتبون الشعر الموعدي التقليدي، وذلك بحكم أن النوق الأدبي السام في سيرة الشلّي، تنهّر فأصبح يتقهل هذا الشكل الشعري الجديد دون رفض ولا تفلز...

والذي يرجع إلى الأعمال الشعرية لمحمد الحميدين يلاحظ أنه لا يكتب القصيدة الموعديّة، بل عادة قصائد دواوينه الممتة تتحوّ بعض الشكل الشعري الجديد. غير أن الحميدين كما عرّف عن كتابة القصيدة الموعديّة، في شكلها التقليدي عرف أيضاً عن كتابة قصيدة الشر إلا في قصيدة واحدة وردت في ديوان «أوراق التلم» وعنوانها رسالة من احتصار المقام⁸⁹، فإنه عرّف فيها إلى كتابة هذا الشكل الشعري الأجد، والذي لا تزال الأدب العربية مشرودة في الاستقاس بمعاها. لأنه جاء جديد داخل جديد آخر؛ فهذا كان بعض التمدد الشهور إلى اليوم تتقرّر أوقاتهم الأربعة عن الاستماع إلى شعر القصيدة نفسه فما القول فيما يطبق عليه، بحق أو بهاطل، مصطلح «قصيدة الشعر»⁹⁰؟

وأياً ما يكن الشأن، فإنّ الدواوين الممتة الحميدية، فيما أدركنا من قراءتنا لها، لا تشتمل إلا على نصّ شرّي/ شعريّ وحيد هو ذلك الذي أومأنا إليه، والذي قدّمه في سبّ فقراته نورد ملهون أولاً:

«سافروا قبل السماع وفي الابتداء كتاباً خطه النكد الشّعر بقاء النجّة، لم، وبعد، خففات تنوّل، تنبع الخطو، ترفو كلّ قلب يعيش الثوب المعمر بالزّيم الهلّول صدا، ملجأ للذود يرعى في مجاريه بما يتسع الإصبع، نيق يتطبّب الأفلزك ملزماً ويؤذي بهتاليا، يتعالى... يتطلّو»⁹⁰.

بل كتب الحميدين قصيدة أخرى في جنسها، ولكنها أقلّ تشرية من صيوتها، وهي «الوتجات على سطح الزمن الكراكد»⁹¹.

في حين أنه ربما عُدَّ إلى اللزج بين التفهيلة والنثر معاً، كما في قصيدة «رسالة من احتضار المقف»⁽⁹⁷⁾، وفي قصيدته المجهية «متوالية الصورة الأخرى»⁽⁹⁸⁾.

13. المهمل إلى تطويل القصائد:

وعلى أن ذلك ليس يعني أن كل قصائد الحميد في أعماله الخمرية تمتنع للتطويل، ونكساً لاحظنا أنه لا يُستجزه أن يكتب قصائد طويلاً إلى شاء فيكون ذلك خاصية تطبع الخمرية لديه. ويمكن أن تمثل لتلك بقصيدتين طريقتين من مدينته الأولى وموتنحر الققوش أحياناً، وهي تمثل الديوان الرابع كله: عنوانه ونصه.

ذلك، وإنه كان سبق لنا أن فنمنا هذا الديوان الجميل في كتابه «ملفوظات» فكاننا لاحظنا أنه شتمل على قصيدة واحدة هي بحرية تكاد تكون هزجية من نوعها في الشعر العربي «مصدر في حدود ما يفسد نغم من الطم على الأفل» وذلك لأن الحميدور عمد فيها إلى تجريب نهض على كتابة نص واحد، من حيث التوزيع المضماني للقصيدة، هو الذي يشكل بعض الديوان كله. ولقد عمد الشاعر إلى هدمه القصيدة على شكلين شمرين: اثنين متقابلين؛ أحدهما مكتوب في الصفحة اليسرى ووزع نصه على أنه شمر منثور على الزعم من خضوعه لنظام الإيقاع، والقافية التي تطبع كل مقطع؛ في حين أن أحدهما الآخر مكتوب في الصفحة اليمنى للديوان؛ ونهض على ما يسميه التشطير الرباعي، أو الزجل الأنسلمي؛ فكان هذه النصوص رباعيات قصيرات تخضع للميزان والقافية في الجهات اليمنى من صفحات الديوان، وتتسامح في ذلك ههما عدا نهايات المقطعات التي تخضع لنظام القافية؛ وتضرب لتلك مثلاً بالمقطع الأخير من نصوص المقطعات اليمنى.

عنا مع الأحلام

نسترجع الأفلام

ونقذف الأقاليم

ونمزق الأوراق⁽⁹⁴⁾

في حين تضع القصص للثبته، على مدى الصفحات الخمس والعشرين البصري، هي أيضاً، لإفهام وقاطبة ولكن تحت تشكيل هنسي مختلف كما يهمل ذلك في القطع الأخير:

طفلاً نرتد حلقين... وكان يهدونا الكهين

وخطى رموش العين تكبر في طريق

المنازين / ويقطع الوقت المسجى

بالمناشير المبردة / تعصف الريح

المتعطلة... بالتأثر على الوجوه وعلى الجبين⁽⁹⁵⁾.

ولدى تأملنا ههنا نمزج هذا القطع استكشافاً أنه واقع فيه ضرب من الضرب لدى توزيع نسوحي بحيث يهمل الأزل وهلة كآلة نثر على حين أننا لدى إعمال التأمل فيه تتبين ههنا الشعرية باستياز على نحو كان يمكن معه تقديم هذا النص تحت الشكل التقليدي للاستطار الشعرية.

طفلاً نرتد حلقين

وكان يهدونا الكهين

وخطى رموش العين

تكبر في طريق المنازين

ويقطع الوقت المسجى بالمناشير للوجه

تعصف الريح المتعطلة

بالتأثر على الوجوه وعلى الجبين⁽⁹⁶⁾

14. القلق الوجودي:

الشاعر إذا لم يكن صوتاً قلقاً في مصبر وجوده، ونصّاً جانراً في تشكّل مسوده، فلا يكون إلاّ منبجّ الفناء، وناسج جمل، ويهلوتي كلاماً من أجل ذلك نجد ممعاً الحميديين يحمل همّاً لفهلاً على كلامه، كأنّ شاعر يتنح عن قضية، ويمنع إلى وصف الوضع المأساوي من أجل التطلع إلى تهيّبه، أو الدعوة إلى تهيّبه على الأقلّ. لأنّ وصف المأساة لا يعني إلاّ أنّه مطالبة غير مباشرة بالخلاص منها لنهاء حياة أمثل للناس.

ويبدو هذا القلق الوجودي مثلاً في عامة الكتابات الشعرية الحميدية. فمثلثاً طوراً في القلق المتطفي وراء بعض النصوص كقوله.

وَيَمْنُ النَّهْرِ بَيْنَ الْمَطُورِ وَفِي الْمَطُورِ

وَالْكُونُ فِي مَنْظَرِهِ مُهَيَّئاً مَكْلَمَ الْمَجْهِبِ

من البهـ ليلته وحني بمع اليهـ

بعبر فيما وراء

وآء. ٥٠

و...وآء/ ٥١

فهذا الكون مكلّمٌ ممعّ، فيه تنعكس مكائيم المجهب؛ وإمعان الناظر بين المَطُور، أو فيها، لا يحني إلاّ دلالة واضحة على قرط القلق المبع، وشلواء المحيرة المتألمة.

كما يمثّل القلق الوجودي في كثير من كتابات سعد الحميديين. ويمكن أن نمثّل لذلك ثروة أخرى بقوله من قصيدة موللحروف وماء:

والصورة صارت مقبولة

وحيث وراء الزرق

لا يُبْهِسُ عَنْ وَضْعَةِ بَرْقٍ، أو مصباح فنّار

نُصحتُ الأثَرُ الأولى
والدربُ يتبَّهُ بخطواتي
والخطوةُ تبعثُ من أخت
وضباعُ الدرب... ضباعُ
في
ضد... تـ...
ع^{١٥٤}

هذه القطعة تُرينا مدى القلق الذي تحمله الشخصية الشعرية التي صارت الصورة الطبيعية للأشياء، مقلوبةً لديها، وصار الضلُّ والرَّمادُ يقومان في سبيلها لا ومضة برقي فتصعب الدرب، ولا مصباح مضمّن، فينهر هذا الطريق الذي سبَّه فيه الحملاتُ فلا اعتداهُ منه إلى الماية، فصارت الخطوة تبعثُ عن خطوة أخرى تصالُّه للجُوبِ بها هذا الدرب المظلم فلا تظهرُ بها لأرماش القدمين، فيصبح الدربُ ويمشي ضباعاً في صباع...

ظهر أن الشاعر لا يجترى بالتعبير عن هذه الظاهرة العسيفة التي تطبع أشعاره، فيمهد إلى المصايمة المباشرة... فهو كثير التمثال هي أشعاره لا يكاد يلمننُ فيمساك، ويتساءل... كما يمثل ذلك في بعض هذه للماءلات.

ما الذي وجهني نحو شمايك خطوة^{١٥٥}؟ أين المصبر^{١٥٥}؟ المشي بدوي^{١٥٦} من يشترى^{١٥٦}؟ أنجدي كلَّ تمرقة ليرقع^{١٥٦}؟ التهمسين^{١٥٦}؟ أبعث لي إن ادخل...

مجراي... ومجراي
بلا أحد^{١٥٥}
يا لؤي أيّ فتر^{١٥٥}؟
وللا؟ كيفه ومن؟^{١٥٦}.

فالحميديين يتماثل كثيراً، ويشكك كثيراً، ويمتدح كثيراً، في نصوصهم
أشعارهم، وكلها أغارات دافئة على القلق الداخلي الملموم الذي يتأزجه لدى كتابته
الشعر، ولعلنا أن لا نمتدح إلى توكيد وجود جمالية مسجونة في كل نص يظهر
الأسئلة، ولا يهز الأمل على أساس أنها مسلّمات... وقد كان البلاغيون
العرب يحبون إلى هذه المسألة منذ القدم حين ميزوا في تصنيف الكلام بين
الخبر والإنشاء، وتمصّبوا للإنشاء على المحرر، لكنهم لم يلحنوا إلى أن
الإنشاء يحتمل في طياته القلق والتخوف والترقب والحيرة، وهي صفات
تجعل الكلام ينتقل من مجرد كلام، إلى شأن أعلى من ذلك... ولذلك نجد
وجهاً آخر من النسيج الذي كأنه يكمل التساؤل والحيرة، وهو النداء...

15. الحيرة والقلق.

كما يتساءل الأديب في كتاباته فإنه يمد إلى وجوه آخر يؤثر بها في
موقفه، ومنها النداء الذي انصبه بكثرة لأخته في نصوص الحميديين.
وحسبنا، ما أن نعيد على بعضها على سبيل الاستئناس لاركين ابن أرك أن
يتابع هذه المسألة بالبحث المنطقي، والتحليل المنطقي.

فمن ذلك قول الحميديين:

أيها اللرب الذي يسطو

ولا يسطو (108) عليه

ما الذي وجهني نحو شعاعك

حطوة...

أو خطوتين؟

إن بي مما أنا فيه لتصلني

ولمرتاض

توبيخ أيتها الريح

أنتهي الرحلة⁽¹⁰⁹⁾

فالتفت الشعرى هنا خلق حيران، ووجل سامع، فهو يتمايل، وهو ينادي
ما لا يعقل: «أيتها الدرب... يا أيتها الريح».

إن النداء في علم الأسلوب أنواع مختلفة، فانت إذا ناديت عاقلاً حياً
ساعداً قريباً منك، فتدرك عاقل ولا يحتاج إلى أي التفات ولا تأويل، لأنه لا
يحمل أي إشراح أسلوبى؛ ولكنك بمجرد أن تنادي غير عاقل (هنا الساء
موجه إلى كل من الدرب والريح) فإن الشاء حينئذ يختلف اختلافاً يهيداً...
والنداء هنا موجه في أركه إلى حيز محسوس هو الدرب بمعنى الطريق، فهو
ضارب في الحرية الدالة على وجود ممر طویل يملكه الشاء لامايات ممهدة،
وكان الدرب هذا يسمح ويعقل وهي إذ حاطبه الشاعر التلق الحيران، وأما
النداء الآخر فهو مبادى به شيء غير مرئي ولا محسوس، وأنب يسمع أنزه
وهو هذه الريح التي تحسن باستلهية كاسترل الانشجار، وتحرك الأتواب،
وانسحاب الشوور حين قلب عظمها هباً

وإذا كان المدح الاثنان معاً وُجها إلى غير عاقل فهما، إذن، يدلان
على حيرة الشخصية الشعرية ومسودها؛ فإن النداء الثاني قد يكون أبلغ في
التصوير، وأشد دلالة على حال التلق والتحول لديها إذ نعلت، أو عجزت، عن
أن تنادي الأحياء العقلاء، أو أنها ينست من استجابهم لها، فالتمسست بمض
ذلك لدى الجمادات والأشياء... وألا هبل تسمع الريح إذا نودت؟ وهل يمي
الدرب إذا حوطفك ولكن في انعدام وعي هذا، وهي غيابة إدراك تلك، يكس
الجمال المني التديع لهذه التسيجة الشعرية⁽¹¹⁰⁾.

16. توظيف الثقافة المربية العامة:

الثقافة الملفة الواسعة هي شرط مركزي في شخصية الأديب

ومكونات رصيده الصرفي الذي يتيح له أن يتعمّد، أو يتناول، جملة من الموضوعات في كتاباته الإبداعية عن وعي وتبصر. وقديما كان الشاعر طرفة ابن المهد منظر من السيب بن علس حين وصف جمالاً في شعره، أمام بعض الملوك، بما يشبه وصف الناقة، فقال له متعجباً: «استوق الجملة! ولعل ذلك يدل على قصر باع السيب في الثقافة الفولكلورية التي تسمح له بالتمييز بين صفات الناقة، وبين صفات الجملة، أو ربما خائنه شعره فوقع فيها وقع فيه من خطم كبير. من أجل ذلك تُعدّ الثقافة الماشية للاديب شأنًا ذا بال، ولأ تناول الأشياء تلوًا خاطئاً فاسداً، ولا يشفع له حينئذ سعة خياله، ولا جمالية سجع شعره في الخطوة لدى اللغويين بالتقدير.

وسعد الحميد بن شاعر مثقف فاني، ولذلك تجد هذه الثقافة العربية الصائفة تظهر على شعره هيا وهيا، فلا تكاد تُحطّ به فمن ذلك ترادفه لمصطلحات إسماعيل كقوله متعمّداً عن نصيحة الملمين لمتعلمين بن يلتزموا الحذر لدى التمسك بأواخر الألفاظ بحفظها ساكنة لئلا خدعهم شكلها هي كحف يكون إصراؤها وهي سيرة لا يتبهما إلا الكمالى وقصار التحصيل من المعرفة التحوية، وفيما يذكر الحميد بن شعرية من قصور الملمين أيضاً في تعليمهم فهم يمتصون من حينهم بالالتجاء إلى التزم الألفاظ الساكنة الأواخر ليمتص امتصتهم من اللحن:

سكن الحرف واقرأ

سكن الحرف ولتكتب

سكن الحرف ولتخط

سكن الحرف... سكن الحرف

سكن تسلم^(١١٦)

سكن، تسلك، كمن، تكمن^(١١٧)

كما يضمّن ثلاثة نحرية بلدية في اسطر من شعره ليوطنها توطيناً
جمائلاً يتصل من خلاله بمتلقيه، كما في قوله:

بقراني في التاريخ المضي

بالقطعة والحرف

بالكمرة والضممة

أجهلاً بالفتح

وأجهلاً بالحذف⁽¹¹³⁾

وكما في قوله أيضاً،

أخوات كان تولدت

صارت... ومزالت

وليس...

ومكة الإهواب لأصب شهابين

أحداهما أنكأت على:

حدث الكلام ما أفاد المستمع

نحو سمي زيد، وصدر مئيد

وتوسّدت آخرهما:

موزمه الذي عليه يُرى

نسم وفعل ثم حرفٌ معنى⁽¹¹⁴⁾

وكقوله:

إلى جسيم الخمر طرق صراطه مغمول وفاعل

بالضم والحقوض والفتوح من سَفَه الكلام المستباح

على دَرْبِ مصارع العشاق عند أرباب النخبة

قل لا تَعْلَمُ

قل لا تَعْلَمُ⁽¹¹⁵⁾

كما لم يفتحه أن يحطّط بحض لغة المعصرة والشمعون⁽¹¹⁶⁾،
والزوسيقين⁽¹¹⁷⁾.

وكلّ ذلك جاءه سعد الحميد ليظهر شعري، ولجعلته خفياً لدى
المتلقي، فربما منه عند القراءة أو الاستماع للإنشاد...

تلك طائفة من الخصائص الفنية لتصنّفها في المجموعة الشعرية
لصعد الحميد نأمل في أن تكون مجرد مصباح لدراسة معمقة مؤسّسة
تكشف عن خصائص فنية أخرى في شعره من وجهة، وتؤدي إلى خصائص
لم نكتشفها، فلم يورثها نحن هنا في هذه الدراسة، من وجهة أخرى.

الهوامش

[1] صدرت من دار المدى، دمشق - بيروت، 2003. ومثّل هذه الأعمال بقّح في ذلك
صفحات من القطع المتوسطة.

[2] سعد الحميد: الأعمال الشعرية، ص. 59.

[3] م، ص. 40.

[4] م، ص. 58.

[5] م، ص. 47.

[6] م، ص. 64.

[7] فهال «سَمْعٌ يَمْتَنِعُ سَمْعُهُ فَالشيءُ مُسْتَمْعٍ، وَمُسْتَمْعٍ... ويمكن أن يمتنع
الاستعمال إلى صان آخر فهال استَمْعٌ بمعنى صان سَمْعَةٍ أو على هيئة من
هينائه... ونقترح أن يستعمل الاسم الخفيف القصير في القصص، كالمعلّمة، وهو
«المُسْتَمْع» وهو يستعمل في اللغز العربي أيضاً ليرتبط على عجيبة من دقيق الفصح

مستندرة الشكل كالكسكة تنقلني هي التزيت القفالي تُنْقَلِي فِيهِمْ، وَالَّذِي لَهَا أَنْ تَوَكَّلَ وَمَي
صَاحِبُهُ...

(8) يظهر لوهيم مملوكة التجرد، سَمْنَجْ، (وعلى أَنَّ لوهيم لا يتوسّع في استعمال هذا
المصنف لما تقتضيه، ولكنه اجتاز باستعماله في معنى أسرع، وهو كـ)...

(9) م. س. هـ. ص. 53-55.

(10) م. س. هـ. ص. 59.

(11) م. س. هـ. ص. 473.

(12) يظهر هذا الله المداخي في م. س. هـ. ص. 11 أروها وهدم الشاعر سعد السمينين
الهيئة المأمية -البنيانية- للفتنويات الصرورية، ومتعلقات الناسبة، وللشكّل مع
الشارين كما في قسمته التي يرثي فيها ميخائيل بعمه وخليل حاوي، يظهر م. س. هـ.
417.

(13) ويرمه

ولو نارا نضحت بها اصباحٌ ولكن أنت تَمُخُّ في رماح

(14) م. س. هـ. ص. 160.

(15) م. س. هـ. ص. 391.

(16) كذا بأصل من الكوي هي مظهر على السمينين، واكتشفه هو شمركا وإنما
الوجه أن يقال ما استكشفه.

(17) م. س. هـ. ص. 434.

(18) السمينين م. س. هـ. ص. 213.

(19) م. س. هـ. ص. 430.

(20) م. س. هـ. ص. 483.

(21) سورة إبراهيم من الآية 24

(22) م. س. هـ. ص. 309.

(23) سورة عب. الآية: 31.

يلاحظ أن كثيراً من الشعراء الأقدمين اصطفوا هذا المعنى كما في قول النابغة:

لَمَّا هَمَّ بِمَشْرُوعَةٍ بِفَنَاقِهَا حِطَّ لِلْهَرَبِيِّ وَالْجَيْشِ الْمُتَوَاتِرِ
وَلَكِنْ تَأَسَّرَ الشَّاهِرُ كَانَ مَعَ تَسَرُّنِ الْفَرَّانِ خَالِياً.

24» يظهر مثلاً م. س. هـ. ص. 197، 208، 214، 255، 289، 309، 386، 387، 388.

(25) م. ح. هـ. ص. 192

(26) م. ح. هـ. ص. 170

(27) م. ح. هـ. ص. 385

(28) م. ح. هـ. ص. 485

(29) م. ح. هـ. ص. 189

(30) م. ح. هـ. ص. 485

(31) ينظر السمين: الأعمال الكاملة ص 63. إذ يقول:

أكتب في كتب الأسير من بيتي شيم

سأله الجنون في ليلته يستهدي الوصال

وينظر أيضاً م. ح. هـ. ص. 167

(32) ينظر الأعمال الكاملة ملى صفحات: 151، 159، 157.

(33) م. ح. هـ. ص. 243 وذلك حين يقول السمين:

وشهق الثمره لم يجه

نوح وشو

فلا هز بـ

يشير... وثاغ

وينظر أيضاً ص. 388 حيث يقول السمين:

رغم خمين كنت انقي

/خير مني في قلبي واقلقي...

وينظر أيضاً ص. 381، 383، 385

(34) ينظر م. ح. هـ. ص. 389

(35) مع قول علي محمود طه:

وليسوا بأهل السيف

فهم صولنا لنا أو صدى

وينظر أيضاً ص. 1257، 1373، 1380، 1381، 1383، 1385

(36) ينظر م. ح. هـ. ص. 166، وذلك حين يقع التنازع مع قول أبي ماضي:

أي من فلك... أي لست أدري

- 37) ينظر م. م. ص. 85.
- 38) م. م. ص. 147.
- 39) م. م. ص. 140.
- 40) م. م. ص. وذلك حين يقول:
- لئن شديلاً دوجن ولا حول رودان!
- هنيوس (Dionysos) فيلسوف إغريقي قدم كان يعيش في بربري، وظهر يوماً في
وشرح التفسير بعمل شديلاً وهو يقول: «آتي أبعت من رجل!»
- 41) م. م. ص. أغسطس رودان (1840-1917): هو نبات فرنسي مشهور. من أصله، نبات
المطعم، والفجر.
- 42) م. م. ص. 237.
- 43) م. م. ص. 176، والنص المتضمن هو
- ثم قيل: «المطير الذي أكل هلي».
- بدلته خطوة واحدة.
- 44) م. م. ص. 219-228 ويظهر أيضاً في صفحات 241، 242، 243، 244، 245، 246،
247، 248، 249، 250.
- 45) أبو عثمان الجاحظ البزاز والتبليغ. 247 | تحقيق حسن السديري، القاهرة،
1947.
- 46) م. م. ص. 298-306.
- 47) م. م. ص. 307.
- 48) م. م. ص. 309.
- 49) يقال: هزج بهرج وهزج بهرج أيضاً، مما يجعلنا نقرا في هذا الشعر قوله: «بهرج»
(بضم الراء) ليتزاوج الإقلاع مع قوله: «بهرج».
- 50) يُذكر ذلك طبعاً بين الصفحات الأخيرة من الأعمال الكاملة لسعد الحنيد
335-287.
- 51) م. م. ص. 191.
- 52) م. م. ص.
- 53) م. م. ص. 192.
- 54) م. م. ص. 193-194.

- 55) ينظر م. م. ص. 196؛ 197.
- 56) ينظر م. م. ص. 341.
- 57) ينظر م. م. ص. 345؛ 349.
- 58) ينظر سعد الحميدين، قصيدة مرجان، الأصمى الشعرية ص. 341-357.
- 59) م. م. ص. 225.
- 60) م. م. ص. 226.
- 61) م. م. ص. 228.
- 62) م. م. ص. 421.
- 63) م. م. ص. 469.
- 64) م. م. ص. 469.
- 65) م. م. ص. 478.
- 66) م. م. ص. 181 ويصطغ أيضاً ص. 1400؛ 1401؛ 1404؛ 1416؛ 1419؛ 1440؛ 469؛ 471.
- 67) Cf. Jean Cohen, Structure du langage poétique, p. 180 L'Armanion, Paris, 1966.
- 68) م. م. ص. 57.
- 69) م. م. ص. 399؛ 400.
- 70) ونصّ البيت باللغة الفرنسية:
- En parfum nage autour de votre gorge ose Baudelaire, Les fleurs du mal, p.13, Larousse, Paris, 1978.
- 71) م. م. ص.
- 72) م. م. ص. 125.
- 73) م. م. ص. 127-128.
- 74) م. م. ص. 131.
- 75) م. م. ص. 281.
- 76) ينظر عبد الملك مرتاض، القصيدة في الأدب العربي القديم، القصيدة النثرية ص. 61-39، نشر وزارة الثقافة ووزارة، الجزائر، 1968.

- (77) م. س. ص. 62-88.
- (78) يظهر عند الله أبو هوشه النقاد الأدبي المزيّج الجديد. في القصة والرواية والسرود. بشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص. 508.
- (79) يظهر سعد الحميد، م. س. ص. 51-54.
- (80) يظهر سعد الحميد، م. س. ص. 341-357.
- (81) م. س. ص. 429-455.
- (82) م. س. ص. 37-41.
- (83) م. س. ص. 45-47.
- (84) م. س. ص. 51-54.
- (85) م. س. ص. 57-59.
- (86) م. س. ص. 81-84.
- (87) م. س. ص. 93-94.
- (88) م. س. ص. 391-396.
- (89) م. س. ص. 393-396.
- (90) م. س. ص. 393.
- (91) م. س. ص. 3-41.
- (92) م. س. ص. 45-47.
- (93)
- (94) م. س. ص. 336.
- (95) م. س. ص. 335.
- (96) يظهر عند الملك مرتاض، ملامح الأدب العربي المعاصر في مسودّة -ملاحظات نقدية لمساراته المعاصرة-، كتاب الرياض، دار المعلمة، الرياض، 2004، ص. القديم سعد الحميد (رقم 17)، وتلكا هذا التحسّس يشي به قليل من التصرف. ولذلك لم نُدرّجّه بين ملاحظات التقييم.
- (97) م. س. ص. 454-455.
- (98) م. س. ص. 410-411.
- (99) م. س. ص. 208.
- (100) م. س. ص. 212.

تقديم:

يمرّف المصدر القصصيّ للفيزي علامات متميزة على الصعيد الفيزي والمبري والمثلي، ولعل أبرزها الراحل محمد زهزاف الذي أبدع في القصة والرواية وترجمت أعماله إلى عدة لغات أجنبية وتدرس أعماله في عدد كبير من الجامعات العالمية (دار تموت بالولايات المتحدة والمربون بفرنسا ولايند هولندا وغيرها) بل إلى الاهتمام بإبداعه ازده بشكل مكثف بمد موته.

وخلال هذه الدراسة عن مجموعته القصصية (بائعة الورد)¹، متناول عالم سدياً نموذجياً وأثراً عند الكتاب عالم انمشن والمحرومين والضعفين في الحياة. هزائم شخصيات تقف على حافة من صنعها أو من صنع آخرين.

1 - وظائف السارد:

يأخذ السارد في مجموعة (بائعة الورد) القصصية على عاتقه الأفعال السردية. التي منسجمها الوظائف السردية لباشر وظيفة الوصف وأهم ميزة في أسلوب زهزاف عموماً وصف الشخصيات كمراقب لمنوكها وموظر لتسلطها. كما في (لا أحد يدري فيما إذا كانت الترجية تبعث عن طفلها. كانت تحب مع الورد والكلب والكيمسة المهجورة والجنائر وروح المرحوم. هل اتقت روحها روحه؟ لا أحد يعرف. فكل الناس يتشبثون بالبقاء في هذا العالم. ومن حلقهم ذلك لأنهم لا يعرفون ما وراء الستار. ولو عرفوا ذلك لاتشعروا جمعياً هروباً من القتل والمجاعة ونظرات السفرة والاستهزاء من 9).

ونفس الملاحظة يمكن نشرها على القصص الأخرى المولفة للمجموعة. فدلماً هناك سارد يملق ويغيب ويهذي مواقف حول شخصيات أو أحداث تشل محيطه السردى. وهو هنا يقوم بوظيفة تأويلية لا تكفي بالوصف فقط بل تتخطى في المواقف المتخيلة (وهما يسميان الدرج، كان يفكر في هذا الثغري الذي خافها، قد يحصل كل شيء بين امرأة ورجل قد تفوته وقد يخونها حتى الأبناء يخونون آبائهم. وقد يخون الآباء أبناءهم وفي نهاية الأمر هُتِنا لا نعتار آبائنا ولا أبناءنا فكر في هذا الأمر وهو يصعد الدرج ص 43).

هناك وظائف أخرى يقوم بها السارد في مجموعة «مائة الورد» وهب وظائف رئيسية أو ثانوية. وتمكن السارد في أغلب مواقع السردية من إيداع مواقف من العالم المتخيل أي يتمكن من تقييم أحداث أو شخصيات وإن صرح السارد بأبولوجيته فبه يفعل ذلك انطلاقاً من وظيفته المائلة بالوظائف الدنيوية والنسبية والاحتمالية لشخصياته.

(ونكر هي مثل المرسي الذي يقول بان البطلة تنهب البطنة نكر بالرغم من أنهم يكون كثيراً هين فطنهم لم تنهب فمسمو، أشبه كثيرة مثل مبهيات لحشرت أو مبهيات الإنسان ص 39) وفي مكان آخر تهلو هذه الوظيفة أكثر وضوحاً:

(تذكر تحت تلح موسكو. أن هي يلهم كم من إيمان لا يفترق بين الألف والزواطة أصبح وزيراً أو نائباً في البرلمان. ولذا لا يكون هذا السائق ذات يوم نائياً أو وزيراً في بلده. لأن أمامه هي السيارة ثلاثة كتب ص 40).

إن التعليق على الأحداث في مجموعة «مائة الورد» لمحمد زهزاف قد تأتي متناقضة أو متناقضة مطردة حسب وظيفة السارد في القصة. وهذا ينسبنا إلى التفكير في من يمكنه القصة أو السارد هنا ثم المؤلف الشمني الذي يختار للقارئ شخصاً مثل: (الخادمة بلقة الورد الحارس الخالصة - الطفل - الشاعر بورخيس - أحمد بن أبي داود - نساء - الأزواج

- الزوجات - البناء - القنات... إلخ التناول في القصص وظهيرة تتجاوز المصادر لمصطلح بها المؤلف الضمني الذي يبرز نفسه في مواقع سردية عديدة مستنداً هذا الدور الاستمراري الذي يقوم به بدل المؤلف الواقعي.

2 - وظائف القارئ:

قد يحدث أن تتلقى القصة القصيرة قراءة سلاجفة خاصة إذا كانت القراءة محاولة لتمثيل إشاراتها وردّها إلى الواقع واعتبار أحداثها حقائق فعلية خارج شمولية القصة. ويمكن تعميم الأمر على السرد القريب بمسألة مائة لأنه لحد الآن لا يقرأ بالكثافة المطلوبة ولا بالثقل الفترشة لهذا فهو مغمور ومعبور ومهمش ودون ريب هذا يؤدي إلى تحريف في التلقي ويضع الخطاب السرد في خارج سياقه التداولي.

ولتصانيف هذه البصيرة في القراءة، سيجارل الانتماء عن الإسقاطات الخارجية والاكتفاء بما هو تداولي في بساتنها لهذا كان عليها استبعاد الوحدات لسردية عن القصص وتصميماتها السيرية وقد ذكرت على ما هو متعلق بوظائف التلقي أي ما يقوم به القارئ أثناء القراءة من وظائف متشابهة ودينامية. كما نعلم هناك أنواع من القراء:

- (القارئ الفعلي) (طاهر ديك، يوس) - (القارئ الخفوق) (ريشالير) - (القارئ المختبر) (هش).

- (القارئ المثالي) (كولر) - (القارئ النموذجي) (هيكو) - (القارئ الضمني) (بوت، آيزر، تشاتمان، بهري) (القارئ المشعر) (بروك - روز)¹² ولكل وظائفه وحيله التي ينتج بها المعنى.

ولعل أبرز ما يحدد القارئ كنهها كإن نوعه إلى حكاية كنهها كإن نوعها أيضاً تلك الجوانب السردية المطلقة عن كل اقتضاض والأسرة بفناتها الفريدة/ التوحشة/ الرومانسية/ الرعية/ الحميمة.

ويطرح السؤال التالي: مشروعاً كيف يصنع المؤلف قارئه؟ أو بالأحرى بماذا يصنع القاص قارئه؟ وبطريقة أكثر كيف استطاع زفزاف أن يشهد قارئه الغربي والغربي والفروي؟

3 - الموحّدات السردية:

يرتلف محمد زفزاف مجموعة من الموحّدات السردية التي تشكل طرائقه السردية المميزة لتجربته القصصية. ولعل أبرزها الموضوعات المتداولة في السرد لأنها مصدر تفاعل مع القارئ وكما نعلم طقائز القصة القصيرة تتميز حركته القرائية بالسرعة والشمولية فهي لا يتم تركيبها حرفياً بعرف أو كلمة بكلمة أو جملة وبما يصور وإنجازات مثالية وكأنك تشاهد لوحة تشكيلية تدفع أمام بصورك بشموليتها وتشابكها المعقد. لكنك فحاشياً لا تهتم بالحرفيات وبما يكتبها لكن عاملاً آخر متاح لقارئ القصة وهو تكرار الفصولية وهما تتوسّع الانطباعات الأولى كموضوعات أساسية في السرد وتفضي بدورها إلى إنتاج معانٍ معقدة.

وظمّا يأتي بعضها:

1 - موحّد الصغيرة:

تعتبر الصغيرة موضوعاً مفضلة عند زفزاف فهي تأخذ حيزاً هاماً في منه السردية. لأنها تقوم بتوحيد انضمام النصي للقصة لأن الطبيعة الزائفة لعلامات القصة تفرض ضرورة النظر إلى كل مفهوم في النص على صوه باقي المفاهيم ونظراً لأن مثبّقات الصغيرة عديدة عند زفزاف وفريدة بالإيعادات فإننا سنقتصر على بعضها.

عندما تحدث السارد عن بقعة الورد الزنجرية كروز أن حياتها كانت ممتلئة وبهيجة وانتهت بهيجة عربية، فقد قلّبتها خلدتها، ثم جاءت إلى مكان الورد بقعة أخرى:

(تخطر إلى السماء كأن الأرض لمست تحت قدميها. تلك الأرض التي تدخن تحتها ذات يوم. وقد يفلق الكفن مرة أخرى ويختم بالشمع إلى حين. تلك حاتمكم جميعاً - ص 13) لاحظ هذه التقلبة الماخورة التي خلطت السرد وجعلت القارئ الضمني يعجز بقوة لملء فراغات هذا التحول من الحياة إلى الموت.

أما شيفوس قصة (الفيللا الهجورة) فتتأني من الرهبة والشك والاضطراب وتنتقل أحاسيسها من الواقع للوعب إلى أحلام تكلف هذا الرعب خاصة بالمسبة للظلمة التي لا ترى في منامها لفرط توجسها وهواجسها المتواصلة غير (سواطير، زجاجات مكسرة، وقبعات رجال الشرطة)

وفي قصة (مشي) نجد السرد يهز من مضطرب طمل يحش في منبهة الضبطرة (عام 1991-1952) وفي وصفيحة اجتماعية مريرة بالفقر والمرض والتعلم التي تميزها شرائح مهنته لهم. كان خطابها السردية بشعاً وساحراً (لا يمكن لهيمنة أن توعى وحيداً بدون إيمان، وإلا جاء إيمان آخر فسرقها وباعها أو نهبها. والإيمان إذا لم يوع بهيمته يهي شطرس آخر يمسرقها كما هو الشأن بالنسبة للمرأة إذا لم تحرسها وترعا مثل بهيمة فإن رجلاً آخر يتي ويأخذها وهكذا يجب أن يبقى الرجل خلفها أو أمامها أو بالقرب منها مثل بهيمة ص (28-29).

وينتهي السارد حكايته بتعريف مناخر لحياة الطفل: (هناك من مشى إلى القبر، وهناك من مشى إلى الحج على الأقدام. أما أنا فقد مشيت في طريق أخرى، عندما طردونا من الكواخا، تلمست وكبرت، وتمكنت من أن أكتب مثل هذه القصة. امشوا جميعاً بالطريق طويلة والمصاراة... إلخ... ص 32) وتنتهي القصة بهذا الانطباع الذي يرسب في ذهن القارئ أن الكاتب الضمني وإن لم نقل الكاتب الحقيقي عاش ظروفًا شاقة ولولا مقاومتة وتحديه لها لما استطاع أن يصبح كاتباً للتخصص.

تزداد مهارة السارد في استئثاره القارئ بنوهم جديدة حين يستدعي

خورخي لويس بورخيس الكاتب الأرجنتيني المعروف ليحضر معاكمة الأفيون قائل جيهوش المعتصم. وعندما تعرف مكان المحاكمة مستكاثف لوهم القارئ. المكان هو الأخيرة بما تستعبه من تصورات دينية ومرجمات أدبية.

سكون لطق بورخيس على هذه المحاكمة/ للهزلة التي تلخص تاريخ الجريمة والاعتقال. يقول صاحب (الدنو من المعتصم) (بالكم من أناس طيبين تمردون كيف ترحبون بالأموات ولو كنت أعرف منذ زمان أن هذا العالم جميل لانتشرت وعلى كل حال فلتبق هذه القصة سرية. لأنهم لو علموا هناك بأن هذا العالم جميل لانتصروا جامعا. إلا أنهم يعطون ذلك بطريقة أخرى. مماكين ص 106).

يرى (ليرد)¹ أن التجربة الجمالية للقصة تتمثل في عملية خلق الأوهام وبمسماها وفي نفس الوقت تكوين أشكال من نفس وتبديدها وإذ يبدأ القارئ من لهشات عدم للتعبير أو 'لعموم، فيه هي الوقت بمسه يمارس استقباله 'لا بد' عي وبهوش وأنها نصيا لا يتطابق أبدا مع معنى معين، بل ينشأ داخل إطار رؤية دائمة التغير.

إن طاقه التبر في مجموعة بائعة الورد نفسي 'فك الانتظار عند القارئ وتفنن القصص أيضاً. وعرد ذلك بالأسس إلى للوحدات السردية التي يعتمدها الكاتب كموضوعات مركزية في سرده. ومنها أيضاً

2 - موجد الميث:

بحارل المارد في أغلب القصص أن يوضح أوصاف سرده كي تبرز مضاعفة ومبالغا فيها وزيمها كلاثموز لقارئ مزعج من صبرورة السرد للهكمة.

اخرت هنا موضوعتين أسسيتين هما: (الحياة واللوت)، (الرجل والراة) وسنلاحظ مدى تحكمهما في الخطاب السردى للمجموعة.

١ - الحياة والموت:

هناك الحياة التي تحياها الشخصيات ثم هناك الموت الذي ينتظرها. غير أن بعض الشخصيات تحيي الموت بدل أن تنتظره. وهنا تكمن المفارقة التي يلح السارد على استغلالها. لم هذه الشخصيات دون سواها دلالة التفكر في الموت؟

بقلمة الورد لا تكف عن الحديث للرحوم وتنتظر حياة أخرى إلى أن لقيت حتفها على يد أقرب الناس ظاهرياً إليها (خادمتها). كان السارد يريد أن يقول للقارئ أن الموت يأتي من أقرب الأماكن. كما أن الشك والريبة لا يؤذيان مملوك إلا إلى الموت، وهذا ما تفعله السلطة فهي لتلك في كل ما يحجب عنها حتى الحقائق تخريبها

وفي مكان آخر منضم بوالهة الحث التي فرض عليها أن تكون كذلك: (ربما كانت نساء ما وراء الطريق، هي للتخطف وتحت حيلام الورد يفعل نفس الشيء. ولذلك كنو مولاتهم وهل أحباؤهم. وعلى كل حال هم سوف يموتون فيما بعد كما مات النهر سيقرهم، قد يموت بالصبح أو يموت. هنالك أشياء أخرى تقتل من 27-28).

فالبس في قصة (مشي) تموت بالأمراض والأوبئة كما تموت بالجهل والشمونة ويختزل السارد حياة شخصياته في نمط وجودي يبرز تحت حتمية الموت في الحياة والحياة في الموت. (هناك بشر يموتون وبشر يعيشون، ونساء يولدن ويطنن أطفالهن وأطفالهن ويمزقن ثيابهن. لكن كل ذلك سوف ينتهي ذات يوم. كما انتهت أشياء كثيرة في الحياة وابتدأت أشياء أخرى. وعلى سهيل لثال قد تبدأ الحرب لتنتهي ذات يوم، ثم تبدأ حرباً أخرى لتنتهي وقد يؤد شطرس آخر. من 30).

يمر السارد عن عبث الحياة وديمومتها المجالفة التي تنمى ليراميل الإنسان مشيه في الحياة، يروح من الرغبة في تطهير النفس من اللخب والمجز.

(الطريق طويلة والحجارة ماثبة إلى أبهى لا أحد يعرف. هناك من مشى وسكن أكوخاً قرب المحيط الأطلسي وهناك أيضاً من مشى وسكن خيام وير الإبل. وهناك من مشى فقد عليه أن يموت متصدداً مبعزلاً يلعب الأطفال فوق قبوره، ص 32).

تبدو الآن دلالة الـ (مشى) واضحة، فهي تعني الحياة في العالم الثالث المحاصر بالفقر والمرض والأوبئة والتلوث.

ولا يفتي المصادر في بعض القصص منظوراً تقديماً لمآله بالموازاة مع العالم الآخر خاصة (موسكو/جنوة) لعقد مقارنة ساحرة بين وطنه «التلف» والعالم المتحضر. فهناك فرق شاسعة في التجهيزات والطموحات وهذا يمحط القصص في نغمة حادة يسيطر عليها الأفعال وليس الثقافة القصصية نوع من الانزياح الأنتولوجي المعروف به الكاتب محمد وفراء.

يماني الصادر في قصة (كيف يعلم بموسكو) من زهاب الموت وكأن الأحساس بالمجهز والمثل في تحقيق الرغبات المبرومة أهل وظيفته إلى مشروع حلم عبر معتق ليمبو الأكل أحد موضوعاتها الأساسية (وكرر في ذلك المثل المرعب الذي يقول بأن البطنة تذهب المنة، لكن بالرغم من أنهم يأكلون كثيراً فإن طينتهم لم تنضب، ص 38).

وفي موقع آخر يدور حوار بين المرافقة الروسية والشخصية الرئيسية في القصة:

(- لا تغضب يا حبيبتي، سوف نقدر لك الفروقة. تمالى للتناول طعام الأطفال، كل جيداً. تلك تبدو نصفها كما لو كنت من الحبشة.

- سوف أشرب شيئاً أسود. هذا يكفي.

لا سوف تأكل جيداً. وسوف ترى كيف يأكل الروس في الصباح. ليس سهلاً أن تتناول البوردة المشبعة بدور أكل. أنت الآن لست في إفريقيا، ص 36.

وإذا كان الطعام أحد المؤشرات الدالة عن الغرق بين عائلين فإنه

كذلك أحد التضميلات للشكّة لوصي الإنسان الإفريقي الذي يماني من الفقر والجوع والموت المحقق.

ولم هذا ما يفهم زهاب الموت الذي يصاحب الممراد الإفريقي في قصص زخارف. لكن هذا لا يمنع هؤلاء من التأمل في الموت الذي يوجد في كل مكان لكن أسماؤه تختلف:

(يا إلهي ربما كان قدرك هنا. وسوف نموت كلنا نتصاوى في المرض والموت
فال- الموت لا يهمني لقد ماتوا قبلنا، وسوف نموت كلنا نتصاوى في المرض
والموت،

- والحبّة الآ نتصاوى فيها؟

- قد نتصاوى فيه كم نتصاوى في الكراهية والأناية والكبد ليمسا الهمس.
وقد نتصاوى في حب هذا الشيء أو كراهيته، إلى الإنسان كائن غريب هناك
من يدرس وردة وهالك من يهدئها لمبيته هناك من يصنع عربة للأطفال
وهناك من يصنع مفلما للرجال الأطفال يتخربون على أسلحة بدون
وصاص عسما يكوون صمرا سكرهم عسما يكوون يحفرون أحلامهم
يهفنون. عالم غريب أليس كذلك؟ (42).

وهي شاطئ جنوة وزعم الجمال البلاخ ووظيفة المعش بحضور هاجس
الموت أيضا: (كما يموت الإنسان في جموة فإن الإنسان يموت هناك. لا فرق
إن الناس يتمون أن هناك شيئا اسمه موت محقق مهما تلاكوا وتناشوا
وعمرؤا وغدروا واستنقروا أو استقروا. لا ينجيك الحديث عن الموت. هذا
شيء طبعي وأنت تعرفه أكثر مني. أم يجب ألا تتحدث عنه في الصباح
البكر؟! ومتى تتحدث عنه. وهو حاضر في أية لحظة. إنتي أتحدث معك الآن
وفي هذه اللحظة يكون المنيد عن الناس قد ماتوا وآخرون ولدوا (57).

خاف من الموت؟! إلك أحقق إنهم هنا لا يعانون من الموت. ولذلك فهم
يأكلون كثيرا ويشربون كثيرا، (59).

إن التكرارية الحتمية لهذا المؤشر يفرض أفق التأويل على مصراعيه. فخلافاً لكرار الكاتب تهمة اللوث وما يتصلق معها من رعية في الحبكة إن اللوث في المجموعة لا يحقق دلائليته إلا في سبلقات السرد ووظائف السارد. فالرؤية السردية للسارد متخمة بالطق الوجودي والتشك في حياة أخرى. ويبرز ذلك في عدد كبير من أعمال زفزاف القصصية والروائية فهي مجموعة بطابع الوجودية كتنهار فلسفي وأدبي.

ب - الرجل والمرأة:

يمش السارد في فضائات متعددة من المجموعة في تمارش صراخ مع المرأة، فهي إما بائنة ورد مملعة وبشعة أو خادمة قاتلة ومجرمة أو خادمة أخرى فضولية مهووسة أو امرأة مدعية للمعرفة والأبداع. أو امرأة مضاعفة، أو زوجة خائفة.

إذ، كل الشرائع يبحث في نصب هي موسومة العلاقة بين المرأة والرجل فالحب غير موجود لأن السرد صحراء ذاتية تتحل الطير وتنفض للواء ولا تلمس غير الرياح والعم صف وحتى ذلك الحب الجميل الضمحل في قصة (كيف تعلم بموسكو) فقد نهر لأنه مجرد حلم مستحيل التحقق. هذا تبس إلى من هذه العلاقة؟ غالباً ما يكون ليروس حاضراً بين رجل وامرأة. مثلما يكون الشيطان حاضراً بين رجل وامرأة ص 70).

ما يحس إذن من هذه الرغبات المعقدة العاصفة بالحب الإنساني غير الجنس المقسم المنطقي إلى الانصراف والنفذ والإيمان.

تركيب:

يمكن من خلال هذه الدراسة استنتاج المعطيات التالية:

الوظائف السردية في مجموعة (بائعة الورد) وظائف اجتماعية نقدية لأنها ترصد متغيرات المجتمع العربي على الخصوص. تمرى مصاحبة بوعي

تفدي يدعو إلى التمرد على الأوضاع كهفما كانت لأن هدفها هو انتقهر حتى ولو كان هذا الانتقهر معو الأسوا .

- الموحداث المرديّة تؤشر على فضاء مترع بالعتف والياس والميث والإجهاذ والتسلط والفهر والحرمان وتكفّس الحب .

- لقد أصر محمد زطزاف مليلة تجربته الإبداعية أن يكون الصوت المردي المتميز للمحررومين والهامشيين كأشفا عوائلهم مختلفا تمثلاتهم وقاضعا أسباب أوضاعهم المزريّة

الهوامش والمراجع

(1) محمد زطزاف، هاتعة الورد منشورات عكاظ - الرباط 1996 - 12% صمعة

(2) شوكمان التصيل القصصي الشعرية المعاصرة ترجمة ليمان حمامة نشر دار الثقافة الإدارية ببيضاء 1996

(3) كارل هابز مشهور، قراءة القصص القصصية، ترجمة بشوى ماهر، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني صيف 1993



المقدمة:

شهد الأدب الفلسطيني المعاصر اهتمام
الدوليين لمحبين أساليب:

- السبب الأول، عالج هذا الأدب قضايا
إنسانية نبيلة كالحرية والعدل والسلام.

- السبب الثاني: مثل هذا الأدب منحرجاً

جديداً - في جدول الثقافة العربية - له خصوصياته الفنية فلمع في فن
المرور أدباء فلسطينيون وسما ملامح الأدب الفلسطيني بعلامات مميزة
ومنهم غسان كنفاني، جبر إبراهيم جبر، إميل حبيبي، توفيق حياض، رشاد
أبو شاور، سحر خليفة، سميرة عزام، نيس الأطروش، ولينا بدر

نهتم في هذه الدراسة بلياسة بدر رواية وقصة فلسطينية ولدت في
القدس، برحت عام 1967 إلى عمان، درست في الجامعة الأردنية، حازت
على ليسانس اللغة وعلم نفس وعلى شهادة علم النفس العام من جامعتي
بيروت العربية والجامعة اللبنانية. عملت صحفية في بيروت كما شغرت في
المعمل النسائي التطوعي في لعمبات، عاشت بعد عام 1982 في دمشق ثم
في تونس حيث عملت في دائرة الثقافة الفلسطينية، ومع التبعينات التحقت
بمنطقة الحكم الذاتي الفلسطيني رفقة زوجها ياسر عديريه وزير الثقافة
والإعلام بالسلطة الوطنية الفلسطينية بقرة.

أصدرت ثمانية بدر العديد من الأعمال الروائية والقصصية ومنها،
بوصلة من أجل نوار الشمس رواية سنة 1989 التي ترجمت إلى
الإنجليزية والفرنسية، عن المرأة رواية سنة 1991 نجوم أرضها رواية
سنة 1993، وللهاقة بدر أربع مجموعات قصصية وهي: قصص الحب
والطائرة، شرفة على الفلكلني، أنا أريد النهار وجعهم شعبي، ترجمت
العديد من قصصها إلى الإنجليزية، الهولندية، الفرنسية، الهولندية.

والإسمائية، لها خمس قصص منشورة للأطفال إلى جانب موهبتها في فن الرسم.

لهذه بدر أدبية متميزة للولعب والنشاط الثقافي والسياسي فهي روائية وقاصة وفنانة تشكيلية وصحفية، فكانت هذه التجارب والفنون تداخلت في نميج رواية بروسلة من أجل دَوَار الشمس، موضوع دراستنا وفق منهج تحليلي يستفيد من المناهج النقدية الحديثة في فن السرد ومنها اعتمدنا دراسات: ت. تودوروف T. Todorov وجيرار جينيت G. Genette وفيليب هامون Philippe Hamon وغاليتا الوقوف على تقنيات البناء الفني في رواية بروسلة من أجل دَوَار الشمس، حتى نبين موقع هذه الرواية في عالم الرواية المعاصرة.

دلالة العنوان:

«بروسلة من أجل دَوَار الشمس» عنوان لاهت «فلبروسلة» تدل على اتجاه المكان، وهي الدليل الصحيح للمسافر كي لا يتيه وأما دَوَار الشمس فهو نبات ذو زهرة صفراء مشبهة بدور حسب حركة الشمس تستمد منها الحياة في عبادة دائمة لها وفي الرواية تنتهي جبان بعضاً عن منبهة أربها المكان المفقود، وزهرة دَوَار الشمس ترشدنا إلى المكان، فم عنوان الرواية رمزي يضرب في عمق الديانات القديمة فقد عبد المصريون إله الشمس قرص الشمس مصدراً للحياة والنور فأقاموا لها المأبد وقدموا لها القرابين، وكذلك كان وما يزال الفلبسطيون يقيمون المكان للسلوب . فلبسطين - من خلال دور الشمس معتقدين أن فلبسطين هي مركز العالم ومركزه، ومنه تنبع الحياة فتبدأ رحلة التبعث عن المكان المفقود مع الشمس برؤفاً وغياياً في رحلة رمزية تدوب يعمل لوامها جبل بعد جبل حتى الوصول على الفردوس المأمول والاستقرار فيه، ولن يكون الوصول إليه إلا بروسلة لا تعطين الاتجاه ولحلها في الرواية الثورة أو الرأي السياسي السديد الذي يهيد المكان - فلبسطين - بنهاية المهود

دوار الشمس الذي ظل مائلاً في مغيلة المساردة منذ خروجها من عينيها
أزهاراً ضراً فكلمنا شاهدت الشمس تدور استيقظت في داخلها دوار الشمس
بفلسطين.

الوصف

ينشأ الوصف متلازماً مع السرد، فلا سرد دون وصف ولا وصف دون
سرد، ولكل واحد منهما خطابه الذي يدعم النص السردية، فخطاب السرد
يمتد على الحركة ويمتد الزمن المركزة الأسبوعية له بينما خطاب الوصف
ينقل الصورة والشهد ويمتد المكان فوامه الأول وكلاهما الوصف والسرد
يكملان بعضهما البعض فالسرد «تتبعني الوقائع والأفعال والأحداث في
حين الوصف هو تشخيص لأشياء وأشخاص»⁽¹⁾.

اعتبر البعض أن الوصف عائق يحاسب في إيقاف السرد وهي نظرية
متعجئة وغير دقيقة لأن السرد لا يكون دون وصفه وإذ قيمت الأحداث
والأفعال دون وصف تكون حادثة وجامدة فلا وجود فيها لروح القصة الحكائية
فكس الوصف الذي يمكنه التخلص من السرد ولكنه في ذات الوقت يظميه
القمل الحكائي «فمن لا يجيد الوصف لا يجيد الكتابة».

عرف الوصف مثل السرد والقضاء والزمان تطورات ولقنات متعددة
لها دلالات متنوعة دعت دافسي الوصف إلى التبعث عن وصف خلّاق، قسم
فيليب هامون (Philippe hamon) الوصف إلى عدة أنواع ومنه: وصف الزمن
وصف الأماكن والمخاض ووصف الظاهر الخارجي للخصيصة ووصف
الكائنات المخيلة.

السرد والوصف ضروريان لتشكيل الفن الحكائي، فالوصف يتداخل مع
السرد شكلهما يطمط. للمسار الحكائي وقد حدد جيرار جينيت (G.
Genette) ماهية كل منهما بقوله: «إن الأمر يرجع دور شكل إلى أن الأشياء
يمكنها أن توجد بدون حركة ولكن الحركة لا توجد بدون أشياء»⁽²⁾.

لم يهتم الأدباء والنقاد في الماضي بالوصف على اعتبار أنه دخيل وموضوع لخدمة المردف ففعلوه وتحلفوه خوفاً من الإطراب للمل ولكن الدراسات الحديثة أثبتت أهمية الوصف، من خلال مخطوطته في بعض الأشكال الروائية المعاصرة، وقد عجز عن ذلك آلان روب غرييه A. Robt Grillet بقوله «لقد كان الوصف يستخدم في تحديد الخطوط العريضة لتدوير الرواية ثم الإيضاح بعض العناصر التي تتميز بشيء من الأهمية وتصور عن شيء ما، أما الآن فلا نتحدث إلا من جمادات وأشياء لا تكشف عن شيء ولا تميز عن معنى»¹ وبالتالي اضطر الباحث عن الوصف بحثاً عن وصف خلاق «يفتزع علناً بكل ما في العالم من تماسك وينزع إلى انهك معنى يدخل معه في صراع»².

الوصف جزء لا يتجزأ من العمل الروائي تستمد منه الرواية القوة على التشكيل والحيال وتدخل القارئ إلى مكونات يمتد لها الواقع وما هي بالواقع.

احتلت لياقة بند هي رو بها «بوصلة من أجل دوائر الشمس» بالوصف فكانت العين العنصر الأهم في نقله فالعين لا ترى ولا تميز عند لياقة بند إلا ما ينعكس في إحساسها وقد جاء الوصف في هذه الرواية على ثلاثة أشكال هي:

وصف الأشياء:

♦ المنتشم:

شكلت الأشياء أهمية كبرى في الرواية لأنها تنقل الجوانب الأخرى من الحركة فهي صيغة لمزيد من الكلام إلا تولدت الأشياء لمشاهد العين ولو كانت من النكارة هم... والتفتت بماشة وجعشة إلى المصدر الذي تزلق منه البقعة الحمراء... حم يتداخل في الرمادي والأزرق والأبيض ويتبع بين شقوق الذلعة... التسلين»³.

لم يكن وصف صورة الدم عابراً أو اللون الأحمر تنمهاً للوصف في الرواية بل كانت المساردة وإعياها بهذا الوصف لما يشكل الدم عند الفلسطيني من شعور بالمعاناة ومهيرة للذبح المتواصل فلا فرق بين دم ذبيلة الجزر ودم الفلسطيني وجدتني أنظر بعفوية إلى بقعة الدم للمتزجة بالوحل والماء^(٩) يتركز الوصف على الدم الذي يشكل مشوار الوجود الفلسطيني ويرتبط هذا الوصف بحدث الذبح تارة والقتل تارة أخرى كما يرتبط بالزمان والمكان فقد بدت المساردة أن الدم هو الحقيقة اليومية والوعي بالهزيمة الرمزية والتي يعطيها القضاء اليومي عن واقع وقضية وإفق أناس الذين يحكي عنهم^(١٠).

التقطت المساردة صورة الدم مما تراء يومياً وهي تعمل مرسومة في المتخيل فكانت هذه الصورة تبعث في بعضها شعوراً عامساً لأنها تعيدها إلى ذاكرة المصاعب فيرتبط وصف الدم بوصف للهبة والأدوات المستعملة فيها فترى دماً غائباً والأبرة للمعتبة تأتي وتروح ببر روايا الدعم المصلوحة المتقوية إنها تسرع وأنا أهدئها بالقيح وسرقة^(١١).

❖ وصف الآلة الكاتبة.

وصفت المساردة الآلة الكاتبة فحالتها إلى مجموعة من الأفكار إذ تفتت الكتابة باللغة العربية من الكتابة باللغة اللاتينية وأهم اختلاف هو الاتجاه من اليمين إلى اليسار أو من الشرق إلى الغرب وأصبحت بعثان خفيف والكلمات تنساب مسرعة من اليمين إلى الشمال من الغرب إلى الشرق^(١٢) وهذا الوصف يحدد اختلاف الحضارتين الشرقية والغربية فترسم ملامحه الكتابة التي تعبر عن هذه الحضارة أو تلك وتشير المساردة إلى أهم الشخصيات التي تنسب فكرة للصدام بين الشرق والغرب وهذه الشخصية هي عامر بن سليمة مبدأت بقى المعروف التي ترسم على الورقة البيضاء مسرعة في سبورها من اليمين إلى الشمال من الغرب إلى الشرق. الغرب والشرق قطبا مغلفة عند عامر بن سليمة الحاجة^(١٣).

❖ وصف الجنرال.

وصفت الساردة الجنرال التي مثلت ذواتاً يستهوي من يريد الكتابة عليها هذه الجنرال هي السجل الحقيقي للواقع الفلسطيني في المخيمات وهي الموقع الذي يهرب عن الحرية والقمع في أن مأ منه الحيطان الواسعة البهضاء وهن إشارتك، كتهي عليها ما تريد¹² لقد كانت صورة الجنرال في الرواية سجلاً للحياء والوث فعلها تكتب عبارات الحرية وتلصق الإنهارات وصور الشهداء الحيطان تزدحم بملصقات الأفلام الحديثة وصور الشهداء تضعك أو تهكي¹³.

❖ وصف الطائرات الحربية.

رواية بوملة من أجل دول الشمس، كوة للفرحة على صور الحرب الممطرة للإحساس الانساني ونس للمدح من أجساد ممرقة أثناء الحرب فقد تداحل الوصف مع المرد حتى أضحى كلاهما واحد لأن هذه الصورة تعبر عن معامرة الوصف وقدرته على الحركة وإنتاج المرد هو الصلابة من أنه تشكيل إصافي للشمس هو بساطة أخرى للشمس الحكائي.

الحرب مشهد من المشاهد اليومية تعيشها الشخصيات مكاناً وزماناً فجات في الرواية ذات قيمة درامية وتراجيدية إن هذا القصف على قاعدة فدائية قرية من العهد يا إلهي هذه المرة الثانية وكسا ثم ارتطمنا تحت جرح شجرة خرج تجوزفت الأرض قرية تلامط أصوات الموج الدلوي وهنرت عبر التربة، وتلأ غبار كثيف وحس يفتل بأعقاب الجنود الجافة على جوانب الأخيود الصمير، والتمت في السماء توجهات لقطع معنية تشبه صليفاً مقوفة سوداء تنقص على الأرض انقساماً ثلثياً مبالغاً¹⁴.

فيمت الحرب تلك النقطة التي تشكل فاصلاً بين زمن وزمن بل هي مشهد يشد انتظر ويمتص التفكير في الحياة اليومية في نس بوملة من أجل دول الشمس حيث تعلق علناً حزناً يشير إلى واقع مألوف في حياة

الضخيميات فالطائرة الصليب الأسود الذي يحمل صورة للماضي أي الحروب الصليبية ثم صورة الحاضر أي القنابل الحارقة والذخائر للرعب التي تفتح للموت أطفالاً سواء في الوطن أو في المنفى دحوم الرعب على وجه سماء رماسية سماء ولتخذ شكل رماسية تنقب ظهري عمودياً وتفتح فيه مجرى شيفاً مستقيماً⁽¹⁶⁾.

تصنف المصادرة الطائرات العويبة التي تنذر الإنسان والطبيعة معاً. فتصنفت لزوع الأشجار التي أصبحت برشاشات الطائرات ولزفت أبواق المصارف مدمورة تتصادم على الطريق العام وتناكث جموع الطلاب بهيئتين بين أشجار السرور والصمود عن أكثر الجثث المحترقة⁽¹⁷⁾ الحياة في الحرب هي نوع من الثرت، الملحق على كل شيء وهي توفد في شهر مثلي بجدر وخامس أبيض ونحر تنمد هي فهو مفتوح نحب سماء رمادية تمنع بالصليان للمقوفة الفضية اللون تتحول إلى مسودات تحت ظل النجوم⁽¹⁸⁾.

❖ وصف الديابات:

وصفت المصادرة الحرب البرية فالديابة صورة من صور الموت الزايفة فوق الأرض وكأنها في وصف هذه الحرب تعتمد استعارات ورموز حفيقة لتصور من خلالها خطراً صامتاً حول الحرب المروعة لتقلها إلى تفكير القارئ فالصمت ليس فضاءً فارغاً وإنما هو عنصر مكمل لتكوين جمل إذ تقع أحياناً حركة النص فيشعر القارئ بالحاجة إلى الربط والإتمام اعتماداً على تفكيره الخاص وتضيله للافتراضات التي تربط بين ما قيل وبين ما سكنت منه.

الديابة كلمة من المعادن التي صنعها الإنسان ولكنها أيضاً كلمة متحركة ولها أصوات وهذه الأصوات تحمل رموزاً واستعارات للموت والديابة تصار وتزحف باتجاهه، تبدأ رحلتها بمنطق الخمسائلة وفلاحة يتقدم دون أن يرمي، الرصاصات تنفجر ذبذبات مذبذبة تتطير حول وجهه وحول قاضيه

القصة لا تصيبه الرصاصات التعاسية، تزج كالطير الشليل وهو يتابع اختراجه نحوها⁽¹⁹⁾.

❖ وصف الشظايا:

الأشياء في الحرب ليست جامدة بل متحركة وقاعة وهذا الفعل يأخذ دوره في تقديم وصف ذا حركة وتصلع مع الشخصيات فيصبح الوصف وصفاً سردياً يحرك أحداث الرواية ولم ترتقب شهد الشجاعة حينما ممّت أطراف شمرها رصاصات طائشة سحبت من حينها قطعة جديدة لقلة وروعتها في كُفي وقالت هذه شظية أوشكت أن تصيبني بالأمس⁽²⁰⁾.

صور لحرب متعددة فكان الوصف ثارة نقلاً لما هو مرئي وثارة تصويراً من معاني الحوف أو الشجاعة التي انتابت الشخصيات فالشباب المرسومة إلا سقطت تحرق أجساد المستعظمين ولكن إذا تماهوا معها بحكمة وشجاعة وظلوا الشباب وتضربوا بالتهاب شجواً معها.

❖ وصف المكان:

تقتار المباردة من الأمكنة الطبيعية ما يأسبها تشديد تصويره على الورقة مشربة معانيه بمناجج جديدة وسمات لم تكن فيها من قبل وقد بينت المصادرة أن الوصف يبنى سواء بالنظر إلى شيء موصوف أو بالحديث عنه أو العمل عليه فهو يحتاج قبل كل شيء إلى الحواس التي تنوع له الأشكال والصيغ وتفتح للمسرد قضايا جديدة تمكنه من تمثيل شئائه وتحركه.

❖ السماء:

مثلت السماء الخلاء الذي يفرغ دلوة ويمتلئ ثارة أخرى والصلابة عندما تصفها تحيننا إلى الامتداد ورموزه فإذا كانت السماء فارغة تهتز لاحتلات السلم والأمان وهظرت من نظافة القرفة وجبت السماء صلابية زرقاء موشحة بالقليل من الأبيض⁽²¹⁾ بنت المصادرة الوصف من خلال النظر

وحدثت إلى معاني السماء الصارغة إلا أنها تبدو ملهنة بالطائرات المادية وبين
الحين والحين انظر إلى السماء لتفحص الطقم قبل الذهاب إلى العمل أو
لمعرفة عدد الطائرات العدو التي تمر على ارتعاع شاقق، تكسر الحاجز
فيروي الصوت موجلاً إلى بطن الأرض في المخيم⁽²²⁾

لا تظهر السماء في النفس إحساساً بالامتداد والأحلام واتساع روضة
الأمل والحلم القريب من الإله بل أضحت ذات حركة مرعبة تنمو إلى التفكير
ولا يعني ما يقوله التمس ولكن ما لا يقوله⁽²³⁾.

انطلعت علاقة الفسطيني بسماء الوطن والواقع ولكنها بقيت صورة
من صور الذكوة تشكل الحنين والمودة إلى الماضي فيحول علمه تنوير هذه
الصورة إلى واقع عندما يختطف طائرة ويطلق بها في السماء هي المكان
الوحيد الذي يجتمع تحته الناس ويحيطون ولكن مجتمع الرواية مشئت
ومشرد وكل مجموعة تعيش تحت سماء بأسماء من، ليس إلا ان اختلاف
الطائرة يوحده المظاهر لكل الفسطيني يعيشون بهذه الطائرة يساندون
للغامرين وهم في السماء والهموم تحيط بالطائرة المخطوفة ومسيرها
مجهول.

♦ وصف المخيم

يمثل المخيم الجانب الأساسي للمجتمع الفلسطيني بعد التكية فهو
صورة لحياة اليأس والمقالة التي عاشها هذا الشعب ومع ذلك هو موقع
تطلاق الثورة الفلسطينية، فلا توجد رواية فلسطينية لم تمر هذا المكان
الامتداد اللازم لما له من تأثير نفسي وفكري وإخلاقي على شخصيات
الرواية فقد خلق لوضائع ووسائل تعبهر جديدة عند الروائي الفلسطيني،
جنان تصنف المخيم في الأردن فتقول: أرض مزدهمة بالهيكات، والأكوخ
والإهبات يذب على سطحها آلاف الأطفال وملايين الرواحف⁽²⁴⁾.

ولا يخلف الحال في مخيمات يوروت طالشوارع فيها الأوساخ والزوالج

الكريمة، وانقز على الفضة للكشوفة حيث تصحّ مياه الجاورير العذبة الهلامية فتعبرق رائحة عظام الأسماك المتعفنة والجلد اللبدوغ حديثاً مع لروجة القالونات المتكشفاً¹²⁵.

يوجد فرق كبير بين صورة بيروت وبين مخيم شاتيلا وصبرا
التأخمين لها هيرت تمتاز بالجمال والتظيم المصري بينما مخيم شاتيلا
صورة من الصور القبيحة المقتة عن فقر مدقع وظروف صعبة يعيشها الناس
لم تكن الأمن هي التي تنقل الصورة فقط بل شاركها حاسة الشم والرائحة
نعمها شيء غريب غامض متعازج مع رائحة التراب الرطب المنقوع بمخلفات
ماء النسيل الذي تدلقه النسوة تتخذ البيوت شكلاً شعاعياً وهي تتداخل بين
بعضها والتجمعات السكنية في مخيم شاتيلا تدل وترسل إلى وجهات متعددة
من هنا يمر يزدي إلى بيروت أهل فريدة ومن هنا تبدو أكواخ ومساكن أهل
مجد الكروم¹²⁶.

وصفت المصادرة الظروف السكنية وتفاصيل الحياة اليومية في مخيم
صبرا والجوارون يملكون دلالتهم ويؤيدونها بصمم البطلونس وعشرات
المررات البنية المارعة تنتشر من يسناجرها كي يبيع عليها حمولة الفهار
أفخاص النحاج المروحة بالمرايح البيضاء والصفراء وأسرار العباب التي
تعمد طرق نلال القمامة للتراكمة على عياجل الأزقة المؤدية إلى السوق...
كانت بقعة كبيرة من الوحل الرمادي لتطبخ الأسفلت الكاسي المهشم وكان
هناك بقعة كبيرة من الماء¹²⁷.

يعمل الوصف في ثابته ملطفاً لكل ما في المخيم من هموم وأحزان
ومن وسط تراكمات الوحل يبحث القلمسطيون عن الكرامة فتستزج دعاء
الذبح بدعاء الاستشهاد فوق تراب المخيم.

كانت لغة الوصف مزيجاً بين الوصف والسرود إننا ونحن نصف إننا
نغير التلقي من حيث لا نشعر بأحوال نسودها عليه¹²⁸.

ومنها وصف مكتبة القذافييين في مخيم القبعه في الأردن قبل عام

1970 ففي هذا الخيم قد زينتوا الجدران بصور الشهداء من أجل الأرض
والكتب كوخ تنكي صهير تلتصق على جدرانها الشقوية صور الشباب الذين
استشهدوا⁽²⁹⁾

وصف الشخصيات:

❖ وصف رجال السلطة.

المبارزة تنقل الوصف من الإجمال إلى التفصيل في تحديد ملامح
الشخصيات ولم تعتمد في وصفها على نقل الصورة فقط بل اعتمدت على
الهواجم والأفكار إذ إن رجال السلطة لا يمثلون حسب المصادرة إلا العنف
والقمع مرأيت أبي ضاماً باتجاهها بمصطفيه رجالاً غريباً لا يعرفهم رجال
قاتلون يرتدون معاطف طويلة في الريح - رب في رعب غامض فساتنه؛
والس ابن تنحية استجله الرجال⁽³⁰⁾.

التموس والشجيم والقطفلة صمات لا تظهر عند رجال السلطة
والمصادرة تحاول تصوير ذلك عند متلابة المصامرة أو في تدعي كبرياتها
تتوكلت حوكة المسود هذه لمصاعدة مواقف ابنهولوجي توديه حركه
القصة⁽³¹⁾.

جاء في رواية موصلة من أجل دوائر الشمس، القسطونية تنتهي إلى
المقامرة مثل والدها وأما وهذه المقامرة في خلاف مع النظام الأردني ورجال
الملك لابد أن تكون صفاتهم بمهيرة عن صورة سلبية أو نموذجاً أقصى للذات
والقبح جسيماً ومعنوياً⁽³²⁾ حسب ما تراء هذه الشخصية.

تشر أجهزة المخابرات للكلمة الرعب بين الناس وتصرهم من حطم
في الحرية فتعزل المصادرة هذه الفئة صفات ملينة بالرموز النامضة لتكشف
عن حقيقتهم الحاضرة بين الناس وتركز الوصف على الحواس وما تحمله من
ممان فيونهم منتشرة في كل مكان تنقل أخبار الناس وتسلط العقوبة عليهم

تقول الساردة «ملك يقتني جنده مثل اتعاج السوداء ويورع جواسيسه أنوف تجسس واقتفاء للأثر»³³ من الموعوف أن الصفات التي ينطق بها السارد عن الشخصية هي صفات حيادية وموضوعية والواقعة في رواية بوسلة من أجل دوائر الشمس نقلت صورة المحقق لتبين من خلالها انقطاع لغة الحوار بين شهد وجناب وبين سلطة أملك قصص المحقق بملو وهو يتشم ويهدد الفتاتين وفي نفس الوقت يقطع لغة الحوار مع المقاومة.

تقدم الساردة صورة لطريقة لمسجانة فلامعها مثل كل ملاحم رجال السلطة استقبلتنا امرأة قصيرة ممثلة ترتدي الزي العسكري وتحمل رجه رجل عجوز عرفنا أنها شر كسبة تحمل راية نهيب أولي³⁴.

الأوصاف التي قدمتها الساردة بشكل متقطع لهذه الشخصيات تتدرج من المظهر الجسدي إلى «الطبيعة الحلقية والنفسية» لتلائم الدور فهي لا تظهر كثيراً في الرواية ولكن وعودها بهزك الشخصيات الأخرى وينقلها عبر الزمان والمكان فيؤثر على هيئتها وطبيعتها من خلال ما تمارس من علف ضد الشخصيات الأخرى.

❖ وصف الشخصيات الفلسطينية

تمثل هذه الشخصيات الركن الأساسي الذي يقوم عليه النص لأن الرواية تعالج الوضع الفلسطيني في الملف بعد عام 1967 هذه الشخصيات شخصيات وظيفية ذات دلالة شاملة للتطوّل والوصف أعلن في بداية الرواية بواسطة الأوصاف والتعريف والأسماء وهي عامر، شاهد، شهد، جنان، لورا، سلمة الحاجة وأم محمود تتدرج الساردة في تقديم الأوصاف إلى أن تفضّلها وتقتصر على أهمها دلالة فالسارد يعود إلى هذه الأوصاف عند الضرورة وإذا لاحظ أن إحقاقها سيؤدي إلى التباس في المعنى أو تداخل في الدلالة³⁵.

لا يتم التعرف عن الشخصية إلا بعد كم هائل من المعلومات المقدمة وهذه المعلومات قسمها فليب هامون (Philippe Hamon) إلى معلومات

مقدمة حسب الكمية تعتمد إلقاء الضوء حول الشخصية ومعلومات مقبلة حسب المجموعة أي المصدر الذي قدم تلك المعلومات سواء كان المصدر أو الشخصية نفسها أو الشخصيات الأخرى وكل مصدر لهذه المعلومات له دلالة خاصة مختلفة عن المصادر الأخرى ومضيئة لجوانب مختلفة وعالماً ما تكون الأوصاف الثابتة صادرة عن المصادر أما للمعلومات الضمنية فتتمسك «من سلوك الشخصية وأفعالها»⁽³⁷⁾.

التميز الروائي كم هائل من المعلومات حول عمر وأمه سلمية الحاجة، تدور الرواية حول اختلافات عمر لطفلة من نوع «جمبوء» والباء ذلك تقدم الساردة مجموعة من المعلومات حول عمر فهو ابن سلمية الحاجة من أهالي القدس درس الهندسة في فرنسا وعاد إلى عمان لينشط بالثورة الفلسطينية ويصبح بعد أحداث أيلول 19٦٨ ثم يطلق سراحه ويتجه إلى لبنان يهربها الوصف عن ظهور الحارثي لهذه الشخصية «يرتدي الحيس دليماً ولا يحلق لحينه ولكنه يهوى في «صورة حلياً مهذباً» يحشي عن الحفلات والاجتماعات، لجماعهية في عصى رفيع استعاه البونيس له مرات عديدة يهتز بين يدي عصور فتيات حميلات كمحلات الصيما ويحترس باعتزاز؛ جميعهم يد بالولاء لي وأما لا ولاه لي لأواحدة مهن من سائل أن يتعلق بهذا الفتى لشوقي الأسمر العاطفي الشبه بمصر الشريف»⁽³⁸⁾.

تذكر جنات الساردة صفات عمر وما تميز به من عيب ولهو فتعود إلى ذكررة الطفولة ليعلمون بين ما كان عليه وبين ما فعله الزمن به نتيجة القهر والتعبات المتكررة تقول: «كم يبدو تعفناً هذا الشطط الذي يسيطر على طائفة الـجمبوء» هو عمر الذي تماطع طفولتي... ابن شمتك التي تطلقها عنك حين يؤنبنا أهلنا فتمتلص صمكتنا الحبيسة ويأبنا عذاب أكبر أنت البهيت المرفوخ الذي لطخ ثغائري بالعبر الأسود حين تسوقت عليه في المدرسة وأضى أسرار أول حب أمم فتان الحارقة»⁽³⁹⁾.

أشارت الساردة إلى ماضي هذه الشخصية وإلى حاضرها وصفها كما كانت تراها من خلال الصفات والأفعال والأحوال فكانت شخصية تمثل الطفل

الفلسطيني المتصبي الذي وقف عاجزاً أمام ضيق الأرض فكانت الثورة الوسيلة الوحيدة لإعلاء الكرامة والاعتبار، غير أنه سجل في رأي المعلم ضمن الحركات الإرهابية دون العودة إلى الأسباب التي دفعته للبحث عن وسائل للدفاع عن نفسه ومنها العمليات الانتحارية التي تحسم الموقف دائماً بموته.

لا تكتمل صفات هذه الشخصية دون الإشارة إلى صفات أمة سليمة الحاجة وما تميزت به من تعلق بالأرض بماداتها وتقاليدها فلم يقدم الوصف للبلاد الخارجية لهذه الشخصية بل قدمها من خلال أفعالها، فهي امرأة ترمي بالمسعر والشعونة والمجرات والكرامات وتصدق قول المرآة ويؤذي إيمانها هذا إيمان بالواقع والحية فالتجربة علمتها مثل كل نساء فلسطين كذب والبراءة هؤلاء المسعرة والشعوبس فانكملت تصنع حياتها وتكافح من أجل الاستمرار، أمراضها قد تكثرت وهي مارآلت على القيام بأعمالها المسابقة وكأنه مارآلت تتسبح بالمياه **تشتغل بالإبرة** وتبيع قطعها البسيطة وتواصل إجازتها وأعمالها الشاقة مستمكة عن قبول المساعدة من أحد كبت انتشاق راحة نهضة الضوي، تحسن عمر طراحتها في الزبوة وتطمعنا أطيب الوجبات التي تصنعها وهي حاملة على أرض عارفة عن الطعام، وقد صغرنا وهي تزوي لنا قصصاً وهي قصص حزنية عن المولة والجنّة.

تعد هذه المرأة هد الصور لرجال الوطن فتعلمهم مثل كل أم فلسطينية، تشكل في ولدها تصريح وتبكي، وتحزن وتمتد مناهبه وتحكي عن خطط المستقبل التي رسمتها مع لبناء عش الزوجية مع عروس البلد، إنها المرأة التي تعطي صورة للأرض عن المآلات والمعتقدات التي تميز مجتمعا فقد اعتمدت الواسطة لتقاء كهفياً في اختيار الشخصية التي تكمل وتتم صورة الشخصية الرئيسية عامر إلا لا تكتمل هذه الشخصية إلا بصورة أمة التي تعلم منها لغة الوطن وضرورة التضحية من أجله.

تقدم الساردة شخصية شاعر وما تتميز به من صفات ومزايا وتحدد تلك القرائن فهو رجل انتمى إلى الثورة الفلسطينية في عتبان وشارك في

مبارك، أيلول سنة 1978م ثم غادر الأحراش إلى بيروت. لم تقدم الساردة صلامه ومظهره الخارجي إلا أنها ركزت على صمغته فوصفت تلك الصمغة هي أكثر من موضع ولا يعني هذا أن الساردة لم تستطع إقناع القارئ بوجود تلك الشخصية بل كانت تلهم لهذه الشخصية مكاناً متميزاً في النصيب الاجتماعي الروائي، فالشخصية المتروكة بدون وصف أو تمييز يمكنها أن تكون أكثر فاعلاً حضوراً في الرواية من الشخصية للوصوفة بوصوح تام.

لقد قيمت الساردة صورة عن هذه الشخصية من خلال علاقته بجنان والحوارات التي تدور بينهما حول الحب والوطن والناس وشخصية شاهر صورة من أمه الفلاحة أم مصمود متعنعة وهي قلادة صوبي بوجهها الأمصر التعف ذي التقاطيع الصارمة وشعرها النحاسي متورق في خصل قصيرة على صدعها يتنقى في سميرة رقيقة تحت عطاء شعرها الأبيض⁴² أم محمود هي النموذج الذي يكس صورة شاهر فثباته مثله تتميز بصمغة تحمل كل معاني الأمل فهي امرأة لا تستطيع الخروج من للأضي ويسها ويسه منهية مقفولة بماتين وبيارات وأشجار تطلق صمغة راضية تزر كمسوح قصة تنهق بشمس لمعب الهاربة تستمتع بالنعيم وهي تطرف بربوشها القصيرة أو تمض بهائمها على شغلها السطى الفاسية حصرة على شيء مضى وفقدت الأمل في إيراكه. تحكي عن أشجار الرمان للشمس⁴² إنها امرأة ترتبط بالأرض بأكثر من شجيرة وشجيرة ولم يبق من هذه العلاقة إلا شجرة الهلسمين عليها تعبد لها رائحة الأرض وتلك الأغاني التي تنكرها بهالي الحصاد والهد الصلبة القوية.

سمت أم مصمود ابنها شاهر والاسم يرمز إلى استمرار الثورة كما أن هذه الشخصية لم تمت هي نهاية القصة بل تعود لها الحياة من جديد.

تمثل الفتيات في الرواية نموذجاً للمرأة المثقفة ودورها هي التفاعل إلى جانب وصمها هي المجتمع فثراها، شهد، جنان، وسمر نماذج لهذه المرأة في

المجتمع الفلسطيني وكل واحدة هي صورة منبجزة للأخرى ومتمم له في ذات الوقت.

فقد درس في مدرسة واحدة وسكن نفس البيت وعش نفس الظروف المقر والفهر وعرفت واقفها وتلصقت طريقها⁽⁴³⁾ فتحت الساردة جمان معلومات عن صديقاتها ذرياً وشهد وسمر ثم انتقلت إلى تحديد الحيمات مرأيت شهداً فادمة بوجهها الثلث القمعي وشعرها للشبح بالمرق والغباء⁽⁴⁴⁾ وشهد الصمدي هي شهد المطر والموسم البري تتحول فيما بعد إلى شهد الفصل والمطر، إذ إنها تشهد انتقال الفرد الفلسطيني من العزة والكرامة في الوطن إلى النتل في للنمى فقد تشردت مع أهلها إلى عمان فتسالم شهد في نشر رسالة التليم بين اللاجئين في الحيمات ولكنها تطرد من العمل وبعد أن كانت مدرسة لمة الإنجليزية أصبحت موشعة في شركة خاصة وبذلك حرمتم من حقها في خدمة المجتمع كما كانت تطمح لها تميز به من سمات الوطنية التي نضلها لهذا الوهي بين التلميذات.

تكشف الساردة من خلال هذه الشخصية أزمة المرأة العربية للتطلعة نحو الحرية فهي مثل كل فتاة شرقية تسمى إلى إقامة علاقة مستقيمة مع الرجل ولكن بشروط العاة الشرقية لشدودة إلى تاريخ عريق وطويل في فضها الحب وما تتميز به الفتاة من خجل وحياء تقول لبلية بدور حول شخصياتها في رواية بوملة من أجل نرأر الشمس وأن طفوس الحياة العصرية لم تبن على قاعدة حقيقية تتيح لها إنتاج تراكم يضمن عدم التراجعي نو عدم النكوص إلى المواقف السلبية القديمة التي تظل مشرعية لاحتواء أية بادرة للتغيير تمهيداً للانتفاض والحكم عليها بالمحو والإفناء⁽⁴⁵⁾.

فالمرأة مثل الرجل تملك شخصيتين الشخصية الظاهرة وهي المرأة العصرية وما تسمى إليه من أجل التطور سواء بملاقاتها مع الرجل أو مع نفسها والشخصية الثانية وهي الأعرق والكامنة في أعماق التمس تحرك الفعل والتصرفات إنها الشخصية التقليدية التي سقلها خمسمائة عام من

الانحطاط، والتخلف بعد أنقذ نجم الحصار المروية الإسلامية فشهد هي تلك الفتاة التي أقبلت على الحب ولكنها رفضته لتمارسه مع أحلامها وترغبها بالطريقة التي طلبها الرجل فمطّرت نفسها من أجل العمل والمجتمع ولكنها تمثل أيضاً بعد طردها فتتكفى على ذاتها في شركة خاصة

لقد كانت صفات لريا مثالية بين ثنايا الرواية كما أنها كانت خاضعة للزمن فالفتاة التي تنتمي إلى مدرسة كفاية الأيتام وتسكن المبيت تكبر وتتغير ملامحها نتيجة العمل إذ كان عملها عاملاً فاعلاً في تغيير الملامح بالإضافة إلى الزمن فهي موهبة في دائرة الأكل في نابلن وهذا العمل يحتاج إلى حماية ورعاية قال زميلها ممللاً على انحناء ظهرها الخفية التي أصبحت خطاً جديداً من خطوط جسدها المرقق بالعمل لدائم¹⁶

كانت هذه الفتاة هي الفتاة الوحيدة المشردة إلى الطويلة تقول جنابكم كانت نحن بمرور الزمن **أكثر ساءاً فتراميه** كاهة طفلة حمقاء تعمل مائدياً تشبه وتأكله خارج المطعم وهي تجول تحت أشجار السرور والمسور لتتدلى كلمات بهساء إلى تحت الركبة وتعلج جسدتها ثم تجعلها ضفيريين تعقد هي بهاتهما أشرطة بهساء كالصميررات الدهملت إلى المدرسة¹⁷،

وهذا الوصف يؤكد المصادرة أن الشخص الذي يتمتع الطفولة لا يفقد الأمل بل يبحث عنه ويسعى إليه فترصد المصادرة علاقات مع أكثر الشخصيات اتصلاً بالتراب وهو جعفر الذي يقوم بعمليات انتحارية داخل الأرض المحتلة.

تترصد هذه الفتاة إلى صدمة عاطفية بعد استشهاد جعفر في عملية انتحارية فتصاب بوعى همنيرية من الصراخ والبكاء وترسم ملامح الحزن والألم على وجهها فتلجأ إلى الصمت ثم الامتناع عن أي عمل عميق لاعتمادها بأن الصمت هو سبب فقدانها لجعفر ولكنها تدرك مع مرور الزمن الأمل النفرس هي أعمالها بأن القضية قضية ومثلية.

تبقى لريا في الخفية المروية بعد سقوطها عام 1967 وتشهد الظنم

والفصح الإسرائيلي فوق أرض فلسطين وتضم بالتمهيز المصري والفجر
تنتجرف من حيث لا تدري في الانقراض من جديد لأنها تكتشف أن الحل
الثوري القائم على العنف هو الحل الوحيد لإنهاء وطنها وما أخذ بالقوة
لا يسترد إلا بالقوة فليس القتال هوبة عند الفلمسطيني ولا هو رغبة صلبة
إنما هو ناتج عن واقع مؤلم فليس من به الإنسان الفلمسطيني على مدى
عشرين عاماً يفاسي تحت الحياة وبث التشريد وكانت النتيجة الطبيعية
البحث عن الحق للسلوبه وما تروها في الرواية إلا استمرار لجمهر وكلاهما
الزلا والرجل يخوضان مشوار الثورة ولكل منهما أسلوبه.

الزمان:

يشكل الزمن الركيزة الأساسية التي تقوم عليها القصة فلا يمكن
لحدث أن يتم دون زمن ولا وجود لكان دون زمان والشخصية بشكلها
للناسي والحاضر ويتمتعون بالوقت هو أكثر الأنواع الأدبية التصانفاً
بالزمن⁴⁹

أحدث التشكليات الروس ثورة حول مفهوم الزمن في الأدب مما دفع
الكثير من المقاد والماء إلى البحث عن هذا المفهوم وتحول الفكر المبادئ
التي وسع له الفلاسفة القرن الثامن عشر مثل: كانت (Kant) وهيجل
(Hegel).

وكان لهذا البحث تأثيره الإيجابي على الدراسات النقدية فلا تطابق
بين الزمان داخل الرواية وزمان الواقع بل اصبح الزمان تعبيراً عن صنع
الروائي ف الزمن الحكائي متعدد الأبعاد إذ يمكن أن تجري جملة من الأحداث
في الحكاية في وقت واحد ولكن المطلب مرغم على تقديم هذه الأحداث
واحدة تلو الأخرى⁵⁰.

قسم الزمن لزمانياً إلى زمن الحاضر وزمن الماضي وزمن المستقبل
ونشج عن هذه الرؤية الجبلية تصنيف حديث للزمن حسب توبوروف

(Todorov) إذ قسم الزمن في الرواية إلى زمن القراءة، وزمن الكتابة، وزمن ما قبل الكتابة، أي زمن التفصيل، وهذا الزمن الأخير يخص الكاتب وثقافته وعصره وزمنه، أما زمن القراءة فهو يخص القارئ. وزمن الحكاية هو زمن السرد فالمسرد هو الذي يحدد مقوماته فيشير بإشارات لتعديد زمن الأحداث وزمن القاصدة وكلما كان المسرد قادراً على تفكيك الزمن وروبطه بمقومات المسرد الأخرى كلما كان منسجماً من تقنيات المسرد الفني وزمنه وذلك لأن «الأزمة تفرد بتظيم الخطيب»⁽⁵¹⁾ داخل القصة.

في رواية «بومسلة من أجل دوائر الشمس» - الرواية الأولى لليلة بدر - تلعب بالزمن، فمن خلال عملية القراءة يشيخ الدارس أن المادة الحكائية تتكون من رمابى هما زمن السرد، وزمن القاصدة في الرواية.

فمن القاصدة ويطلق عليه **زمن الحكاية** ومنه تتكون المادة الحكائية كما أنه يحدد الزمان الفعلي الذي حصلت فيه القاصدة مع الشخصية والظروف التي عاشتها والأحداث التي شهدتها.

روت حنان في رواية «بومسلة من أجل دوائر الشمس» الأحداث التي مرت بها، وبقت لعمارات التي عاشتها منذ الطفولة فكانت تنقل معامرات اللعب والانتقال من مدينة إلى أخرى هي الضفة الغربية لم هي للنفس حنان ويرور.

لم يكن هذا الانتقال بين المدن انتقالاً عابثاً بل ترتبط بالظروف الفلسطينية لأن أسباب الهروب من أرضها إلى الأردن كان لأسباب سياسية في المرة الأولى بعد أن مسكت زمان للسلطة الأردنية جماعات من الشيوعيين وهي المرة الثانية بعد هزيمة حزيران 1967.

عاشت البطلة في مدرسة داخلية بعمان وكان لها نشاط سياسي جرّتها إلى السجن وشهدت أحداث الطول الأسود عام 1970 ثم انتقلت إلى بيروت

حيث المقاومة الفلسطينية وتشارك جنس في العمل التضاملي، ولم ترض عنه لكثرة ما كانت ترى في جماعات الفدائيين من الكذب والانحياز.

تتقل الساردة مناسبات أخرى رفقة عامر وشهد وشاهر وأم محمود وأما المفارقة الأهم التي جمعت الشتات الفلسطيني في الداخل والخارج هي عملية الاختطاف التي قام بها عامر لطلالة الجيوش.

لقد أرمس الساردة على زمن السرد فتداخلت الأزمان الحقيقية والفنية في الرواية فشهدنا الاستيلاء على أكثر من مكان للأحداث مما يدفع القارئ للبحث عن مختلف العلاقات التي تربط بين مختلف الأزمنة وهي تتحقق من خلال علاقة الإنتاج والتلقي⁵⁹ وهذا ما نسميه بزمن النص

أما زمن السرد ففيه احتلت حروبنا الهم الفلسطيني، جبراً مكثها ولخل الرواية وكان بهوم القراء حشر مورثه أيضاً في هذا الزمن مما أدى إلى إيراد إيقاع الزمن المهي من تهاوى الحدث أو تضارعه زمن الحكاية نهار واحد من الصباح الباكر إلى الليل فالرواية تبدأ بلهاج حسان إلى مستشفى للأطباء عن شاهر في الصباح، ساهر فتنتقل من معيم صبرا إلى منبنة يبروت تقول «أها صبرا في الصباح»⁶⁰ ثم تعود إلى منزلها مع أم محمود وقبل أن تنتهي الرواية بصمعة واحدة تشير إلى نهاية السارد وكانت المعرضة تطالبها بالمودة في صباح اليوم التالي⁶¹ ثم تؤكد على زمن نهاية الرواية نهلاً أثناء عودتها فتقول «الكاكين منقطة وحواف الطرق الأسفلتية تتراكم على جانبي الطريق»⁶² إنها المسامات التي تتوقف فيها الحركة ويطلد الناس إلى الراحة والنوم في معيم صبرا.

يتواتر الزمن مع المستقبل في الرواية ثم يتراجع إلى الماضي حتى ما قبل سنة 1967 وأثناء ذلك تستحضر حسان الصور فقد رأت في الحاضر استدراكاً لهذا الماضي إذ إن الحروب استمرت وكذلك المسجون والقهر ضد الفلسطيني في الرواية، وأما الحاضر فهو مصير لحظة المحاولات المأجزة عن تحرير فلسطين مثل حطت الطائرات والمظاربات والنشورات والمعاملات

الانتعاري دون جدوى فالعالم ليس زمناً دخيلاً وإنما هو «حاضر حضوراً
كثيراً ثقيلاً يعاصر البطل من كل صوب ويضع بجمع الطلوع وراءه»⁵⁴.

كثفت المصادرة من نقل صور هذا الحاضر العاجز عن الفعل المليء
بالأمل من خلال حركات الشخصيات فجعلت يقوم بعملية خاطفة إلى أن
تفترق الرصاصة رأسه وعامر يقتطع طائفة ومسيره السجن أو الموت، وكلا
الفدائيين يصرقان النهاية الفاشلة ولكلهما معلولان دون يأمن بهتاً عن أمل
يكاد يكون مغلوباً يتجلى من خلال الوضع القمعي الذي يمثله الجيل
الجديد من أبناء فلسطين في التمسك فكان الحمير الذي يوصف بهم لروية
الأرض أو المودة إليها فبهتوا عن ثوابت تربطهم بهذه الأرض وهي التضحية
بالدم من أجلها فيكون التواصل مع ثورة عام 1936 وكان المصادرة تؤكد ما
أشار إليه بعض الدرس كتبوا عن القضية الفلسطينية مثل عثمان كنفاني
ومطاع الصمدي وغيرهما فكتبوا **الاجيال الفلسطينية** إلى «جيل آثم يريد أن
يشترى حطيتته ويكفر عن عاره وجيل يريد أن يلقي بعمه في النار ولا يدري
أنها تحرق، وجيل يتعبد ليكون كفواً، فلسفه التي أعد له وأجيال لا تزال في
بطن الغيب»⁵⁵ وبالتالي تعتبر المصادرة أن زمن التحرير لم يهر بعد لا في
الحاضر ولا في المستقبل القريب وقد أكدت ذلك بتلك الصورة التي رسمتها
جنان لصديقتها الذي حرقته الفاضل الصهيونية في معركة الكرامة وفيها
الحميم كان مستقيماً في الساحة بتصفه الأسفل المتعجم ومن تصفه الأعلى
الصنم تماماً تطل عيناه البراقان مفتحتين بالهشاشة⁵⁶ على الرغم من أن
لحظة النصر الوحيدة عسكرياً في تاريخ حروب الثورة مع إسرائيل هي معركة
الكرامة، فالتمسك لا وجود له في هذا الزمن للهزوم الذي يحمل البطل
مقصداً من الأسفل ومملوفاً بالهشاشة من الأعلى وكأنه يعيش على الأمل
عاجزاً عن الشيء.

أما صورة اللأمني فقد استوحقها المصادرة من التاريخ الفلسطيني
للمعاصر الذي بدأ بوعود بالصور سنة 1917 ثم امتد إلى زمن ملاحقة النظام
الأرمني للشيوعيين خلال سنوات الثمانينات والتسعينات.

إلحاح المصاردة على تجسيد الزمن بواقعية ووضوح متعها من إضفاء المروية عليه فبدل أن يكون زمناً مبهراً عن الواقع كان زمناً غثالها والمرووف أن الدراما لتجسد في الواقع حيث لا دولم للعطلة الراهنة أما القضاء فهو اصطفااء لحة زمنية ونظائرها وتمكنها إلى الأبد⁽⁵⁹⁾.

اعتماد المصاردة على الزمن الغنائي خطأ وقع فيه كل من الروائيين الفلسطينيين والعرب الذين كتبوا عن القضية الفلسطينية هذا الأسلوب أقرب إلى الرثاء والهكاء أفقد الرواية الفلسطينية الكثير من التقنيات الدرامية فكانت قضية فلسطين قضية عاطفية لم ترق إلى الدراما.

لم يكن الزمن رمزاً حطياً في الرواية بل كان رمزاً متقطلاً فقد تقاطع زمن المرد مع زمن الحكاية كما كان للناسي كثافة طافت الحاضر ذلك لأن الحاضر هو زمن الواقع والناسي هو زمن النكبات والأحلام والتأملات فالحاضر مثل الوجود الفلسطيني في لبنان بينما مثل الناسي الثورة في عمان والوطن.

هذا الوجود كان مشهوراً بالنم الحروب المستمرة مع إسرائيل ومع سلطة اللد مما أدى إلى طرد رجال المقاومة إلى لبنان ثم استمرت الحروب مع إسرائيل ومع بعض المصائل في لبنان وشخصيات الرواية مثلت هذا الوجود وتفاعلت معه فحركة الرمن كانت مؤثرة على حركة الشخصيات مما أدى إلى تداخل بين الزمن الفردي والزمن الجماعي.

أما الزمن الفردي فقد مثلته مجموعة من الشخصيات في الرواية أهمها جسان وشهد وشريا وأم محمود وكل واحدة منهم لها حيز من المكان والزمان إلى جانب الرجال مثل شاهر وعامر وجمر وغيرهم.

فقد اجتمع هؤلاء جميعاً حول الثورة الفلسطينية داخل المخيمات التي مثلت الانتعاع والأمل ولكن الثورة تهرم في أريسا أولاً ثم في عمان وثانياً في بيروت والانتعاع الذي جمعهم يفرقهم فـ شريا في نابلس وشهد الصمد في عمان وعامر يخرج من المسجد، بهزيمة الثورة تقتل الزمن الجماعي وتحوله

إلى أزمة بالنسبة إلى الشخصيات بهذا الزمن الفردي ذا دلالة ووجود أقوى في الرواية فيمد أن انصهرت جناس وشهد وثريا في العمل القلبي هرفهين الهزيمة فسمير فتزوج وتذهب إلى نيويورك وشهد تعمل في شركة وثريا في الضفة الغربية وجنان في بيروت وبالتالي يتجه الزمن الجماعي نحو الزمن الفردي. والمادة تنظر إلى المستقبل نظرة تشاؤم فالفلسطينيون في المنفى في طريقهم نحو نهاية لا تشرع بتوحد الذات الاجتماعية بل بتوسع التفتت والتشتت والفردية ولكن الأمل بالمستقبل لم يمتد لأن الشخصيات لم تتكفى على نفسها بدافع ذاتي.

لقد كانت المسودة تشير إلى قرائن تدل على الزمن فكانت هذه الإشارات تربط المبرود في لحظة الحكي وتضمن له الاستمرار والديمومة هذه الإشارات تعتمد من لحظات السرد أو تطفئها فتكون يرفع السرد داخل الرواية فتارة يصرع وتارة يهطل وأحياناً يصرع مقتضياً ويكون المبرود مكثفاً جامعاً بين محاصر واناسي، ناداً تاكل حمارير الدبابات أوقات عمرنا دائماً؟ ولا نؤرخ أبداً إلا بيوم بلقور وزيارة روجرو ومجازر أيلول.^(١)

إن المواضع الرمزية في الرواية تتطوع سير السرد الأصلي وتقلبه إلى سرد فوهي، صميم كمت وشاهير في عمال كانت لها نافذة راحية كهيبة نجلس أمامها ونعنيها^(٢) لقد نظمت البطلة المبرود من بيروت إلى عمان من الحاضر إلى الماضي فتعرض التطورات التي طرأت على الشخصيات والأحداث التي مرت بها وتقبل المشاهد وبالتالي تختلط مشاهد الحاضر بمشاهد الماضي عند لحظة القراءة فالمشهد يعطي للقارئ إحساساً بالمشاركة الحادة في العمل إذ إنه يسمع عنه محاصراً وقومه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه لا يفصل بين العمل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت المسارد في قوله.

❖ الحذف أو التهاب الكلي (Ellipse):

كان التلاعب بالزمن وسيلة الصلابة لإبراز تقنيات الإهداع المبردي فقد

استعملت الحذف في الرواية والحذف يشير إلى حكاية غير معيكة ويعمل على قراءتها عبر الدكرة والخيال فهو غيابة عن البنية المسطحة وحضور في التركيب العميق للمثنائية الحكائية. لقد كثر استعمال هذا الأسلوب في الرواية لأن زعم الرواية يمتد أكثر من أربعين عاماً والرواية تمتد من الصفحات 134 صفحة من الحجم المتوسط وبالتالي تختزل الزمن في هذه الصفحات وتضمم إليه الفصيات الزمنية. تقول «خرجوا في النكة الأولى... قالوا يومين أو ثلاثة»⁽⁶⁷⁾ حنطت المساردة أحداث النكة 1948 ولتعت إليها ولكن هذا التلميح يعمل القارئ والخيال إلى ما جرى لهؤلاء بعد النكة من تشريد ونفي وفقدان للأرض لسنوات طويلة وفي مثال آخر تقول «عرفت أن أبي أصبح سجيناً وبيتنا الذي أحب لم يعد بخصوا فقد غاب أبي طويلاً وتلقنا في بيوت كثيرة» **من الحذف التي توضحه المساردة في هذه الجملة حلق العنق التي أرفقته فقد قلنا إلى رسم المسح نارة وإلى رسم الشفتات نارة أخرى وكل رسم يسمح الجبال للخيال والفهم فالحذف هنا هو إلغاء الكلمات ضرورية لتحقيق الفهم الكامل ولكن معاً يبقى مقنناً**

♦ الإجمال (Nomenclature):

تمكنت المساردة من تسريح المراد أيضاً عن طريق الحذف أو الاختزال أثناء المودة إلى اللامعي بالإضافة إلى الحذف استعملت المساردة أسلوب الإجمال فكانت تكتف بالأحداث وتمود إلى اللامعي وتوجزها في جملة أو جملتين تنثرها في الرواية هنا وهناك.

لقد كان هذا الأسلوب أكثر استخداماً في الرواية ربما كان السبب كثافة التجارب التي مرت بها الشخصيات بالنسبة إلى عدد الصفحات فهنقر «رامسي بن سفيح يجتاز النهر في العمليات الانتعازية ضد العدو»⁽⁶⁸⁾ ثم نبها لونه في عملية انتعازية تقول «كانت المجموعة مجرد خبر نقله إليها أحد أصدقائنا، وصارت عرفتاً حلق العنق تتعد على أذراجها الصغيرة ألسنا وتمزقنا وصرخنا شراً التي أصبحت بنويات همتيرة»⁽⁶⁹⁾.

وهي الإحتمال نجد أنفسنا أمام شبكة متوالية من الأحداث تنهب من الناصي البعيد كلزجاج خارجي إلى الاستباق الخارجي وكل ذلك يأتي لتفسير الأحداث وآثارها على الشخصيات⁽⁶⁷⁾.

المكان:

يبنى الفضاء الروائي من تقنيات فنية جمالية تستلهمها المصادرة من الذاكرة والخيال، فهذا هو مكان آخر تكميلي للمكان الواقعي الذي يستعصم⁽⁶⁸⁾ المصادرة.

فيقدر ما تكون الرواية حكاية للشخصيات بقدر ما هي حكاية للمكان التي تشغله الشخصيات وهذا المكان في حاجة إلى الاصباغة الأيديولوجية اللازمة للمص⁽⁶⁹⁾ لأن احتياض المصادرة بمكان احتياض شتاتين حسب تجربته وروايته فيلاني الصورة وبتلال على قصصات إنشاء الحكيم تارة وأثناء المصادرة تارة أخرى وهذا يعبر الحكيم عن العطاء فإن المصادرة يستعصم بصيلة أو بأخرى والممكن ممكن القصاص⁽⁷⁰⁾ فالسود لا يتم دون إشابة للمكان وكل منهما يمكن عبقرية الآخر.

المنفى:

تأخذ أماكن المنفى أهمية كبرى هي رواية بومسلة من أجل دور الشمس لأنها الأماكن التي مستشهد حركة الشخصيات وتحمل كل الدلالات والقسم الفلسطينية خارج الوطن فـ «المكان مصاهم في خلق المعنى داخل الرواية»⁽⁷¹⁾ تتمدد الأماكن في المنفى بتعدد المناطق الشتات وكل منطقة من هذه المناطق تشكل مرحلة زمنية من مراحل المروية الفلسطينية يقول شاهر «إن بصمات الأقدام المنفى قوية وواضحة لا يجوز أن نهمها وإلا أصبحنا شجرأ يتجذرون في المناقبي»⁽⁷²⁾ فلكل مكان ثم بعد له دور التزيين وإنما له دور فاعل في المصادرة الروائي. والمنفى هو أهم الأماكن التي سنمت الحديث وشاركت المصادرة

في إيصال الحالة الصكرية والتفسيمة للأبطال شكل واحد منهم يتطلع إلى الوطن تماماً مثل كل أبطال الروايات الفصحائية. وأهم مناطق التقى في رواية موصلة من أجل دوائر الشمس، هي مدينة عمان ومدينة بيروت.

◆ مدينة بيروت:

شكلت مدينة بيروت عيناً ذهبياً على إحساس الشغفيات فتمتد تطلعت الحكاية وكنت الصورة الأولى لبيروت، صورة المدينة التي تمثل التلاقي مع الخيم في بيروت مدينة تقترن بالجمال والمطاء هي مثل بركة ماء جوفائية لون مائلها أخضر زيتي لا بل أخضر دكن لونه الأخضر الغامق^(١)، ولا كانت لمرسية اللون الأحمر والأزرق أهمية في تحديد ملامح الجمال لبيروت إلى جانب ماء في اللون الرمادي يشير إلى شمس هذه المدينة واحتفاء وحده آخر وراء هذا الجمال فهي في الآن نفسه مجموعة حيطان متشعبة رمادية تتقاطع وتتوازي متجهة صوب البحر وجبل إليها تصمم كل التفاصيل الاجتماعية، تقدير والفني، الفائر والخامس، الناصر والبرية، في بيروت مدينة رفيع الشطرنج والبهايات المالية وتلك التي أنهم يقره^(٢).

في الرواية تصوير يؤكد المزج والموافق من التطور الاقتصادي الذي تميزت به بيروت نتيجة الصلابة لكل شيء فيها يسير نحو هذا الهدف، للتاجر والواجهات والأهلية تشد النظرة إليها، ومن وراء الواجهات تزداد القوة بين الفقراء والأغنياء وهذا الشارع هو الواجهة واجهة كبيرة ممتدة لملايين لا يلتفتون عالم يصرف مئات الآلاف من أجل أن تلعب الشوارع بالأمم في ليلة العيد وعالم آخر يشتم العيد لأن الشج والبرد يأتیان معه^(٣).

تمثل بيروت الحيز الروائي التي تدور فيه أحداث الرواية وهذا المكان يأخذ في الاتساع والضيق معاً فهو ممتد إلا أن الامتداد غير واضح لأنه

مرتبط بالمساحة ورفوس الأموال في المدينة فلا تلبو من صلاح بيروت إلا الحركة التجارية ومجتمع الاستهلاك وإلى جانب هذا نجد الأماكن الصيقة مثل المصاعد والمقاهي والمكاتب والمطاعم وهي أماكن تشمر الإنسان بالخوف والفرح والانتقاء على الذات فهولاء بالمصمى خوفاً على مصح معالم بيروت التي استقبلت الثورة ولم تقبل المقاومة إلا لأنها ترتبط بالكف وشيعة ووشيجة مع الثورة^{١٦}.

إن التطور الاقتصادي والتجاري يقود بيروت إلى محاولة لفظ الثورة الفلسطينية فالمجتمع هناك بدأ يتغير إما بسبب الاستهلاك وغلاء الأسعار فالبشر يتبون تحت وطأة غلاء الأسعار أو بسبب سيطرة المظاهر التي تؤثر على المياعة، إنهم يندخرو أعصم في أكوام الكتب المبتلة وأكوام الملابس المتعلقة وأكوام المال وأكوام المطور ويضطرب أيمانهم التي عشوة سلمة في النهار كي تبدو براقة لامعة في الأثني عشوة ساعة الأخرى.

تبدو المدينة منببة بالحركة مكثمة بالسكر لا مكان فارغ فيها مما يخرق الشخصيات في أبعده عن مرقع للعلاس وكان الطريق في بيروت قشع الباب لنشوة وفي الآن نفسه تطلق وسط الأرحام وضربرات المساحة التي تشعل الأمان والأمن الذي لا يسمح به وجود الثورة هناك فهضبي للكان دوماً لتصديع بالنسبة إلى الشخصية الروائية^{١٧} وتجلى ذلك في المقارنة بين بيروت والمخيم.

إن الطريق بين المخيم وبيروت يحمل الكثير من الماني من معاني الفرية والتشرد والوصع القهاس الذي تمهشه الشخصيات فمعهما صبرا وشائلا جهر بميلين عن بيروت ولكن الفرق شلح بين بيوت وعمارات اسملتة ومكري الكواخ من القصدير فلم يكن المخيم مكان التمة بل كان مكان تشرد وخيبة والبيوت في المخيم لا تزيد سكانه إلا تلمسة لأن البيوت أكثر من مسطر طيهي ولكنه يسير عن حالة نصيبة^{١٨} لم يكن البيت موضع أحلام وملجأ أمل للشخصيات بل كان وسيلة لاستنكر المصمى بمد أن أصبح

الحاضر صورة للفقر من أين أتى لهم وكيف يمكن أن ادبر أمورهم؟ قطعة الأرض تأخذين وتطين منها ولكن المصروف إذا راح هنا لا يأتي غيره»⁽⁸⁰⁾

تقد أجبر الناس المجتمع الفلسطيني على بعد القلاحة فاضطر الأفراد إلى أعمال المدينة فازداد الفقر والفاقة واقتضت جيروت النعم والألمة رغم جمالها فأرتبطت هذه المدينة بالدلالات الزمنية التي تتحول بسببها إلى زمن المكان يسرف من خلال اللحظة التاريخية التي تحيل عليه والحدث الشمالي الذي يؤقته⁽⁸¹⁾، جيروت هي للرجل الثاني للثورة الفلسطينية وعلاقتها بالوطن تتبع من الماضي العميق كما أنه ملاقة جوار ومصير مشترك وبالتالي لم تكن علاقة الشخصيات بهذه المدينة علاقة حفرافية فحسب بل كانت هذه المدينة هي المكان الذي تتطلع منه الشخصيات إلى الوطن فجمعت بين الألفة والرهبة بسبب الغارات الإسرائيلية المتواصلة، أصبحت الأرض الجفيدة مكاناً لا تنتهي ونهايات الطائرات عديده⁽⁸²⁾، وحيز حبس لا يتوقف نحو الوطن مما يجعل الفراق محاصراً بذاكرة الكلل الفلسطيني الذي يتقاطع مع أمكنة بداية تحتضن الوجود الفلسطيني مؤقناً لتتمظه إما اختياراً أو اضطراراً⁽⁸³⁾.

◆ مدينة عمان:

مشتت عمان مكان الاتصال الأول عن الوطن الأم فلسطين بالنسبة إلى البطلة فشهدت هذه المدينة احتضان اللاجئين، هوّصت مدينة عمان لهطلنة الرواية مدينة أريحا، ولكنها هي الآن ذاتة بنرت لحظات الطمولة البهرية من ذاكرتها مما جعلها مدينة تقتصد إلى مقومات الألفة والاستئناس فلم تكن وطناً يستطيع فيه الفرد ممارسة نشاطه وإبرار ذاته وتخطيط أحلامه بل كانت مكاناً يهتوي الفلسطيني ويحميه من الضياع فخبرها كبر تجمع للاجئين الفلسطينيين وهي شاهدة على ما عاشه هؤلاء من فقر وظلمة ومومن الذي لم يكن فيها مشرداً في طفولته، أنت الذي سرقت برتقالة في مخيم إربد هالت المصا من كتهك حتى ترشرش الجلد بالدماء⁽⁸⁴⁾.

كانت مدينة عمان مثل غيرها من المناطق المروية مكاناً يعيش فيه الفلسطينيون إردواجية المكان. تقول ليلانة بمر: «موقع المنفى إكثافي غريبة ليعيش المكان بشكل مزيج فُتت ترى المكان الحالي فهما يراودك المكان الأصلي»⁸⁵.

الأمكان تتلمذ وتقاطع في الرواية وأحياناً تتوازي وفي كل مرة كانت أروها هي المملة للوثائق الوطن وما يعمل من أحلام بهما كانت مدينة عمان للنفس هي الهنا وما فيه من عذاب وآلام.

وملما كانت مدينة عمان مكاناً للأحزان كانت مكاناً للتصبر فهذه القضية هي القدر الأول للثورة الفلسطينية التي انطلقت عام 1965 أملاً في العودة والتخلص من اسمي فلم يمد أبطال الرواية بمشروع إليها مدينة لاحتوتهم من التشرد بل هي البشير. إلى تحرير الأرض خاصة وأن الثورة الفلسطينية حققت نصر «فوق أرضها» في معركة الكرامة عام 1968 ولكن هذه المدينة انقلبت ولصقت الثورة عام 1970 بعد صيف الهول الأسود فلم تعد الأمكن فيها بيرة لداكرة النص والتشرد فضدول لداكرة الموت هي جبل النزهة وحس الحميمين وأحراث جرش وداحل كل منهم حيث دارت الملوك بين الفدائيين ورجال الملك «نوقف صبر القصف وأصبح جبل النزهة موطناً بالاستسلام. عقد الشيخ صبري مظفر الحارة هنة مع الجيش حين نفذت ذخائر الفدائيين أقلح بعضهم في الانسحاب وبدأ الهافون في البحث عن البيرت الخالية والبركات المهجورة»⁸⁶.

لقد قطعت المصلحة للكتابة شروا المصافي التبهلة التي تربط الشخصيات بالمدينة مدينة عمان مسيح رلغ القسمات والعدوية يتطاف مع التي وهو مكبل اليدين بالسلاسل القولاذية»⁸⁷ هيون الممس تراقب المدينة وتشل حركة التماس وتمنهم من استقبال الفدائيين الذين لاؤوا بالفرار، ثم يبرز من ملاحم هذه المدينة سوى شوارع وطرقات باعثة غائمة لسيطرة الحروب عليها والشوارع تمثل بالديابات والجنود والطرقات مسدودة أما

الكان الذي برز وأصبحاً فيها فهو المستوصف والخيم - وكلاهما يرسم ملامح هزيمة الفلسطينيين الفلسطينيين أمام رجال الملك فقد طغى الدم واللون الأحمر على الأنوية والأرض، والشوارع والناس، وكثر الجرحى والمصابون بعروق، بل إن المدافع والذخائر تحاصر هذا المستوصف مما يشير إلى انعدام الإنعاشية ووحشية الحرب المكية. فالتدافع تدفع بأصابع الظهر والصف وسال الدم في كل مكان وأثار تطل الكبر والصغير فهزدا عدد المشوهين ويتدفع كل واحد منهم للهت عن خلاص فلا يراه إلا في حلم العودة إلى الوطن، الأم فلسطين لأن العنف الملكي يلعس الجميع دون هوادة في معيشتهم اللائقين الفلسطينيين بمدينة عمان فيسوقون آلاف الرجال والنساء والأطفال خارج بيوتهم المتكبة التي دكت إثر قصف الأيام الثمانية فيبرون الرجال وحدهم ولتف التعمية بأنزويهم الطريقة السوداء في الجانب الآخر، بتساعد العمول والولولات تسمد غيمة كثيفة هي سماء الخيم المهتم وترفع أذرع الرجال والفنان إلى أعلى عاية شاسعة من الأشجار القطعة، المكسورة⁽⁸⁸⁾ يمتدح الفلسطينيون بالصقود في هذا المكان فيوسعون دولة ثورة في بيروت مما يجعلنا نؤكد بأن الأزمات تطفح بإمكان إلى صدارة الاهتمامات والمناهل فهو الذي تمر مع العقبات - غالباً - ومع أيضاً تمر الحول وتبع

وأحراش عمان التي حوصرت إبان الثورة كانت برفية تمتع على المدر الرقيمسي إسرائيل كما أنها كانت طريق المرور إلى بيروت وبذلك يمني المجتمع حقيقة التمثل بين الملاهي ههناك أماكن جلابة تساعدنا على الاستقرار وأمكن طاردة تلفظنا⁽⁸⁹⁾.

♦ الوطن:

حضر الوطن مجسداً في مدينة، أريحا ونابلس والقدس وهي أماكن ألفة وحزن للشخصيات فأم محمود تقارن بين الوطن والنفس فتقول وبين الكروم والزيتون وقطاف التفاح يما لها التي اعرضها المز أولادنا ما عرطوا غير الحمرة⁽⁹⁰⁾.

الوصح الذي يمهشه الفلستيني بكل شغفه في التمسى يؤكد أن له هاتين وحدتين هي فلسطين الكلمة الحقيقية الأولى والأخيرة موجودة في كأس الماء وفي رؤوس الأولاد الحليقة وعلى أبواب اليهود والنوافذ الحشبية المتفتحة وأنامل الصبايا⁽⁷¹⁾ لذلك كان استحضار الوطن في ذاكرة الشخصيات والمسيحي من أجل استرداده واستملاكه والوصول إليه سراً أو علماً فجاء رامي بي سيقن في الرواية بتسليم إلى الأرض في عملية انتحارية عبر النهر ليوصلهم مع الأرض وكان الحياة ولدت لا يثمان إلا فوق ترابها وكتبه يمد الترتيب الصحيح للأمر فهو في التمسى ضحية مشوهة ومشوهة، والآن هو شهيد حي يروى في ذاكرة الأجيال.

علاقة الشخصيات بالأرض وعلاقة صوفية تراوح الحبال مع حلم النهضة⁽⁷²⁾ تقوم الحياة مع الوطن نية الظروف السياسية الصعبة التي تمر بها الشخصيات إلا أنه يبقى مكان الألفة والأمان فجاء بطل الرواية يسجد والدها ويخضع فتتغير إلا أن الأرض والبيت يظلان لها النعم والأمان كما أنها هي نفسها نشوؤنا للاستيطان والقهر فتسجن بعد توليع منشورات على الطالبات في المهبط ولكن أرضها للجنة نجس مكان الألفة فمها كذلك البيت حسب تمييز يوزي لوتمان وهو الملجأ والحماية التي يري إليها الإنسان بعيداً عن مضطرب الحياة ويكون صورة للرحمة⁽⁷³⁾ يمتد هذا الشعور لدى جنات وهو الوطن فيتمسك بالبيت والوطن وكلاهما ملجأ وانتقاد البيت أو الوطن سيؤدي إلى الإحساس بالحرمان من الأمان ثم انتقاد للوجود والتكاثف وعلى الطريق الجرداء الملائى بالقفر جمعت حنيني إلى أرضها وحرقته بلا دم عرفت تماماً أننا لن يعود انقضت في أرجاء بيتنا ملقاة مضطربة فصرخوا بي وقالوا اسرع... يومان ليس غير ونرجع إلى هنا مسرعين⁽⁷⁴⁾ ولم يعبوا.

مدينة أرضها، مدينة ناطقة فاعلة في الشخصيات بل إن هذه المدينة تتحد مع الشخصيات مما يجعلها أكثر قرباً من القارئ هذه الأمكنة الأثرية

توجد صورا أنيرة ومصطفانا^(٩٥) هذه المدينة هي الحلم الوحيد الذي يمتدح مع بمللة الرواية إلى النهاية بالحظة الحاضرة والمضخة تشبه كل شيء أمكنه ورغم أنني لا أراه التخيل وسقف جبل قرنطل يطل سماء أريحا ، الميهم الرمانية وحصى المياه للألحة سوداء ويهضاء على شاطئ البحر للميت^(٩٦).

حنين جنان إلى أريحا هو حنين إلى المدينة المفقودة التي تمثل الجنور التي أخرجت منها بشكل قسري بعد أن دخل إليها الإسرائيليون عام 1967 فكان الحنين هو التبع الذي لا يتوقف تجاه هذا المكان المفقود والبطلة ترويه بضمير الأنا وكأنها سيرة ذاتية تعارول من خلالها استرجاع البيت والمدينة والوطن تلك الأماكن الوحيدة التي تمثل الانتماء والوصوح.

تشتغل المساردة بين الميهم من لمس في فلسطين مثل القدس وثابلس وحيفا وإرام الله ولكن لم يكن هناك إشارة إلى معالم وتفاصيل هذه المدن الأثنية أريحا بد تقدر المساردة ملامحها من خلال حصور شرايها وزهرها وأشجارها ومبانيها فهذا الحصور يسمو توثيقاً جغرافياً لهذه المدينة وتخلله إشارات إلى الرمان والمكان . المحيط به فذاكرة المس لا تحفظ إلا عادات وتقاليد أهلها وعلاقاتهم ببعضهم البعض وحصور المجتمع في أريحا من خلال الرواية هو الحافظ لكل عادات الوطن لأن الزمان هو الزمان والمكان هو المكان ومجتمع أريحا يتقل بين هذه المدينة وتلك وتتنقل هذا المجتمع لنقل علام أريحا وروايتها وتباتها لتعقب وتنتشر على ما حولها من الأمكنة فتتعمس المساردة صام هذا المكان بأحثة منه هي الذاكرة من خلال الحواس المسم والشم واللمس ولعل حاستي اللمس والشم هما الأشد بروزاً في الرواية إذ إن انتقاد الشيء يدق الإنسان للبحث عنه بالمشور وإن لم يجده من خلال رائحته وتلخص أجزائه عن بعد أن حاسة اللمس إذا تجلّت تتيقن الشخصية من وجود الوطن أو انتقاده وكأنها تتطلع لاحتضانه بأنفاسها دون أن تدركه. لذلك لا تكف المساردة عن التذكير بلزهار وثبات أريحا الذي

ملازمت تختزنه هي المدكرة تقول مما أكره تملأاً هو أنني انضلمت عن انقش بين شقوق الأرض عن زهر أصفر علمسه شمعي ولؤلؤه لماعة¹⁹.

❖ اللغة:

انضمت الساردة لغة منسوبة لصياغة روايتها، فهي لغة شاعرية تنطوي على جدل للوعي والغلب وعلى حوار انساني المضمومة، معاني التاريخ والواقع²⁰ لأن الساردة التقطت الحكايات والخرافات القديمة وما تتضمنه من الفخر وحكم وأمثال وردت على ألسنة المجائر باللهجة العامية الفلسطينية المحلية وما تعنيه تلك العامية من دلالات تربط الحاضر بالماضي تمسكاً بالوروث الشموي الشمسي المحمي، بعد ما شابه ونوه بكتاب «وه السلاح زينة الرجال» وه الضدي يا حايصة، شو فعل بفلنك هالكلام».

حضور الحوار في الرواية مكثف بديح من العامية والمصغى حسب مكانة الشخصية الاجتماعية والثقافية والسياسية لأن الساردة واعية بمخطوطة الدور الذي يحظى به الحطاب، حوار في التمس بخلقاً ودللاً²¹ لإثراء الأحداث وتوسيعها وذلك أن الحوار هو الأداة التي تتواصل على طريقها شخصية المسرحية، وتقوم مقام المؤلف في الرواية في سرد الأحداث وتحليل للواقف والكشف عن توارخ الشخصيات²² التي تمتعهم صور الوطن عبر استحضار عاداته وتقاليده من خلال ألوان المعتقدات الشعبية المنتشرة في فلسطين: مثل إهداء اللؤلؤ الجديد كفاً عليها ما شاء الله، والقرصة الزرقاء وحذوة الحصان والصمكة وكل ما يرمز إلى التخلص من الشر والحسد وكان الساردة تفصح عن معتقدات هذا الشعب الخلف من الشر منذ تاريخ طويل وتلك التعلل لم تحم من العدوان الإسرائيلي، ولكن تلك التلوين كانت كهيئة يتميق وجوده وتثبيت ثقافته داخل هذه الأرض، وتلك الثقافة والمعتقدات الدينية الشعبية القديمة هي ثرات لري يسفه إهداء العدو بأن فلسطين أرض بلا حبيب.

الختامية:

بوملة من أجل دوائر الشمس رواية الخوق والحنين إلى الفردوس للفؤاد الفلسطيني استحضرت المصادرة عناصرها من ذاكرة الطفولة ومن تجاربها لاجئة وتداخلت مع تلك العناصر مشاهد الحاضر في النعم فهيم وصف المكان العكس بأهماته الجغرافية وحضر الزمان بمسجلاته تجوس الشخصيات في مشاهداته بحثاً عن زمن الاستقرار ومكان الألفة ولكن دون جنوى.

رواية بوملة من أجل دوائر الشمس لا تكي الماضي ولا ترفع شعارات جوفاء بل توصل لنهاية رواية فلسطينية نسوية شبة بتجلى فيها التخييل وقدرية المصادرة على الاستعادة من الذاكرة معروية الثقافي الشمسي والأكاديمي إضافة إلى تجارب الحياة التي عكفت مواهب المصادرة فبعت روايتها منق الفين الروائي الحديث من تدحرج الأرملة إلى غماب المكان وحسوة في الحبال وهذا أدى إلى إشراق شخصيات حبيبة في قلوبها وليست بعنيفة في الواقع لأنها شخصيات منسية تشهد الواقع فتشعر الكثير ولا تهرب المراهق وهي شخصيات نموذجية يصعب فهمها بفهمها وتعرف مصيرها الموت فتقدم عليه بطولته الفداء للوطن.

وهذه الشخصيات النموذجية هي الممثل الثوري في الأدب الفلسطيني للعلوم وصممه تندرج رواية بوملة من أجل دوائر الشمس تؤسس أدبا فلسطينياً محلي الموضوع ولكنه أدب إنساني يلامس قضايا إنسانية نبيلة ناضل الفلاسفة والمفكرين في سبيلها طويلاً في بلدان كثيرة من العالم.

الهوامش

- 1) Gérard Genette, Figures II, Ed. Seuil (Points) Paris 1969 p 56.
- 2) Francis Wey, in Philippe Hamon, Introduction à l'analyse du descriptif, Paris. Ed., Hachette 1981, P 25.
- 3) Figures II, P 57 58.
- 4) آلان روب وشبهه: معرو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف مصر (دث) ص 166.
- 5) جان ريكاردو، قصصها الروائية السبعة، ترجمة صباح السهيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1977 ص 166.
- 6) نهاية بدر، بوسلة من أجل دوائر الشمس، دار الأدبي ط 2، بيروت 1993، ص 7
- 7) مخ، ص 8
- 8) حسن نسحي شمعية الغصاء، المركز الثقافي العربي ط 1 الدار البيضاء 2006 ص 188
- 9) بوسلة من أجل دوائر الشمس ص 8.
- 10) مخ، ص 12.
- 11) مخ، ص 9
- 12) مخ، ص 61
- 13) مخ، ص 131.
- 14) حسن نسحي شمعية الغصاء ص 70.
- 15) بوسلة من أجل دوائر الشمس ص 59.
- 16) مخ، ص 60.
- 17) مخ، ص 60.
- 18) مخ، ص 60.
- 19) مخ، ص 68.
- 20) مخ، ص 76.

- 21) م. ح. ص 10.
- 22) م. ح. ص 11.
- 23) حسن نجوي، شعرية الفضاء ص 240.
- 24) بوسلة من أجل دوائر الشمس ص 11.
- 25) م. ح. ص 92.
- 26) م. ح. ص 101.
- 27) م. ح. ص 7.
- 28) مهنا ملك مرزاق، في نظرية الرواية العربية، عالم للثقافة عدد 240 أكتوبر-ديسمبر 1998، ص 310.
- 29) بوسلة من أجل دوائر الشمس ص 26.
- 30) م. ح. ص 14-13.
- 31) الصالح قسومة، طرائق تحليل القصة، دار المصنوع ط 1، تونس 1974 ص 177.
- 32) م. ح. ص 180.
- 33) بوسلة من أجل دوائر الشمس ص 18.
- 34) م. ح. ص 19.
- 35) زيمه دينك وروسن وآرهن نظرية الأدب ترجمة محيي الدين صبيح المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دمشق 1987، ص 385.
- 36) Philippe Hameon Introduction à l'analyse du descriptif, Paris Ed., Puf., 1981 P
- 37) Philippe Hameon, Pour un Statut sémiologique du personnage in poétique du récit, oev, col, Paris le Seuil 1977, P 134.
- 38) بوسلة من أجل دوائر الشمس ص 28-27.
- 39) م. ح. ص 46-45.
- 40) م. ح. ص 29.
- 41) م. ح. ص 114.
- 42) م. ح. ص 115.

43) واصف أبو الخباب صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية، ك: دار الطليعة، بيروت 1977 ص ٦١٧

44) بوسلة من أجل دوائر الضمير ص 67.

45) لينة بدر، المرأة الشخصيات التي أعمل عليها، دكتورا نعلانية، عدد 1، الجوائز نفع 1991، ص 93.

46) بوسلة من أجل دوائر الضمير ص 73.

47) م: ص 95.

48) صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية للماصرة ص 247.

49) سهرنا طاسم، بناء الرواية دار الشؤون للطباعة ك: 1، بيروت 1995 ص 33.

50) هذا لك مرتاض، في نظرية الرواية العربية ص 221.

51) هذا الكهف، الرقيق من المسرد دار محمد علي الصافي ك: 1، تونس 1996 ص 28.

52) مسعود بعلين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي ك: 1، الدار البيضاء 1997 ص 163.

53) بوسلة من أجل دوائر الضمير ص 73.

54) م: ص 132.

55) م: ص 132.

56) هذا محمد زاهد، مفهوم الزمن ودلالاته، الدار العربية للكتاب ك: 1، تونس 1988 ص 150.

57) حسام الخطيب، طلال فلسطينية في التجريد الأدبي، الأهالي ك: 1، دمشق 1990 ص 83.

58) بوسلة من أجل دوائر الضمير ص 127.

59) صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار محمد الصباغ ك: 1، الكويت 1992 ص 86.

60) بوسلة من أجل دوائر الضمير ص 11.

61) م: ص 10.

62) م: ص 40.

[63] م-ج، ص 14.

[64] H. Morien: dictionnaire de poétique de rhétorique, puf Paris 1975, p 390.

[64] بوسلة من أجل دوائر الشمس ص 99.

[65] م-ج، ص 99.

[66] سعيد يقطعت، تسليق الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء 1989 ص 136.

[67] Michel Butor, repertoire II, Ed. minuit, Paris 1964, p 43.

[69] مهناثول ياختن، الخطاب الروائي، ترجمة محمد بركات دار الفكر للدراسات، ط 1، القاهرة 1987، ص 102

[70] حسن نجمي، شمرة المضاء، ص 48.

[71] محمد العمودي، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط 2، بيروت 1993، ص 70.

[72] بوسلة من أجل دوائر الشمس ص 1

[73] م-ج، ص 85.

[74] م-ج، ص 12.

[75] م-ج، ص 87.

[76] فاسل الزبيبي، السؤال الآخر، الأهالي للنشر ط 1 دمشق (دت) ص 111.

[77] بوسلة من أجل دوائر الشمس ص 87.

[78] محمد رجب الجاردي، الرواية العربية والسلاسل، دار الحوار ط 1 سوريا 1993 ص 239.

[79] فاستون بالشار، جماليات المكان، ترجمة فائق هلماء، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط 3، بيروت 1987، ص 28.

[80] بوسلة من أجل دوائر الشمس ص 102.

[81] رشيدة بن محمود، ذاكرة المكان في قصص ليلانة بدر، بيادر عند 10 تونس 1992، ص 70.

[82] بوسلة من أجل دوائر الشمس ص 89

83) رشيدة بن مسعود، ذكررة المكان هي قصص ليلقة بعر، بيادر عدد 10 تونس 1992، ص 67.

84) بوسلة من أجل دوائر الشمس ص 97.

85) ليلقة بعر، شهرة الماء والسريرة في السهارة والإبداع، فصوله عدد 11، القاهرة ص 233.

86) بوسلة من أجل دوائر الشمس ص 16.

87) مج 3 ص 31.

88) مج 3 ص 17.

89) بوزي لوتمان، جماليات المكان، ترجمة منيرة فاسم، عيون المقالات، ط 2 الدار البيضاء 1988، ص 63.

90) بوسلة من أجل دوائر الشمس ص 102.

91) مج 3 ص 80.

92) فخرى صالح، في الرواية الفلسطينية، دار الكتاب الحديث، ط 1، بيروت 1985، ص 39.

93) بوزي لوتمان، جماليات المكان، ترجمة منيرة فاسم، عيون المقالات، ط 2 الدار البيضاء 1988، ص 63.

94) بوسلة من أجل دوائر الشمس ص 39.

95) حسن نعمي، شعيرة القضاة ص 104.

96) بوسلة من أجل دوائر الشمس ص 133.

97) مج 3 ص 16.

98) هسي المهد، جمالية المكان والمعين إلى المعينة للقصة، الآداب عدد 10/9 سبتمبر، أكتوبر، بيروت 1987، ص 81.

99) بوسلة من أجل دوائر الشمس ص 55.

100) سامي سويدان، السوار في الرواية، الفكر العربي، عدد 91، بيروت 1998، ص 219.

101) عبدالقادر القضاة، فن المسرحية المصرية المطبوعة للنشر، ط 1، القاهرة 1998، ص 27.

علقت السلطة العربية هزات عنيفة

غيرت بشكل من الأشكال من وأهمها

المعيش، تلك الهزات التي خضعت لقانون

للد والجزء حسب الموقف الجغرافي،

سواء على المستوى العربي أو على المستوى

العالمي، وكانت لصيلة هذه المواقف السياسية ومدى تنهاتها المتتالية الدور

الفعال والحاسم في شأن توجيه ردود فعل الشعراء، وفي شدة وانتفاء

أدواتهم التمهيدية، ونمل معامدة 1948 وما رافقها من نكبات عربية وقومية

تجلت أساساً في نشريد الممطحطين في بقاع العالم حاملين لجراحهم

وفاتحين لمهد شعري جديد يتقصى الشاعر من خلاله، عالم الدت، ومواصل

الاضطهاد والطردة والتقتيل، والاضداد رمزاً من رموز الحدود والبقاء

الشريطين: موزناً بهزت برعية أخرى غيرت بشكل من الأشكال الوجهة

الثقافية العربية، وأدكت فيها عسمر الرؤيا والموقف، فمن حرب أكتوبر 1973،

والاضداد الثلاثي على محور 1965، وثورة 1954 في العراق وثورة البعث

1963، وظهور ملاحق تمثيل فلسطيني فعلي 1965 إلى هزيمة حزيران 1967.

وفي خضم هذه الأجواء، ظهرت ويشكل جلي، تحولات عميقة ترتب عنها

ظهور شعر شبيه ويشكل كبير بذلك، الذي ظهر في أوروبا بعد خلفاتها

الفكرية، شعر يدعو إلى إقصاء كل ما هو رجعي، ليتحدث عن الانكسار،

والثقت، والاضتراب، والهموم المتنامية من السياسة العربية المعقدة عن

مواكبة مطالبات طليقاتها الكادحة، إنه الشعر الذي نهل من التواقع المعيش،

ليكون صادقاً، وليجسد فترة صعب لم تشهد لها الساحة العربية مثيلاً، وفي

هذا السياق استطاع سعدى يوسف أن يفرج عن صمته الولعي، داعياً إلى

فكر اشتراكي ديموقراطي، كجهد لهذه الأمة العربية، ودليلاً إلى معاناة

البعث عن أحداث تلور جنزي في البنية التحتية، هذا التطور الذي سوف

يكون لا محالة، عسلاً مهماً في سبيل تطوير البنية القويّة للمجتمع العربي. وهذا بالطبع سوف يترتب عنه تأثير متبادل بين البنتين.

ولعلّ البعد السياسي للأمة للعربية، يهتم الثقافة التقليدية، إذ عبرها تستطيع الجماهير ممارسة حقوقها الديمقراطية، أن تلعب دوراً ثقافياً واسعاً، مسلعية إلى إعطاء شرعية مطلقة لهذا المكون... ولعلّ هذا الطموح الذي يهدف إليه سعدى يوسف هو طموح يتلق أساساً بالمستوى السياسي الذي يلتزم حتماً بالديموقراطية، كما يلتزم بكشف الضمان الذي تميزه الثورة، وبالتالي تكون بصعد الحديث عن ممارسة سلطة سياسية مهمة. وهكذا نستطيع أن نتكلم عن سعدى وعن تحالف صريح بين ثقافة وطنية وبين سياسة وطنية وبالتالي الكشف الصريح عن الموقف السياسي عند سعدى. وفي هذا الإطار استطاع أن يبرهن عبر ما مرّ على أن المؤسسة السياسية في الوطن العربي في أمس الحاجة إلى إعادة قراءة نواحيها وبشكل دقيق قد تبدو عملية سهلة إلا أن هذه المسؤولية مشتركة بين الحركة السياسية والحركة الثقافية وعدم خاصية مهمة جداً: إذ إن هناك الكثير من الأحزاب التي تعتبر أحزاباً صورية في ألبه القولة لا تمثل في واقع الأمر أحزاباً حقيقية ثورية تميز عن مصالح الجماهير الكادحة هكذا إذاً غداً سعدى يرنو ويتطلع إلى مرحلة قد تمثل البديل الصريح لسياسة عربية وجيدة، والمتنقلة في مرحلة الثورة الوطنية الديمقراطية الملائمة لكل البلدان العربية؛ ومسؤولية حاسمة لحركة التحرر العربي؛ إذ إن العالم العربي في أمس الحاجة إلى أن يتحرر سياسياً واقتصادياً وثقافياً، والابتعاد عن كل تنمية تقضي الطابع الاستعماري لعملة إمبريالية واحدة.

انطلاقاً من هذه النظرة للوغلة في الواقع العربي المزري، استطاع سعدى للبدء أن يعمل هوية الإيمان الثمرد، والمتطلع أبداً نحو التجديد في البنيات اللغوية، والكشف عن الموقف الثوري، والرؤية المستقبلية، كل هذه القضايا ترمي في نظر سعدى إلى تمجيد الشعب بصفة عامة، وتمجيد الإرادة الصلبة لكل الطبقات الاجتماعية الكادحة، ولعلّ الوصول إلى هذه

البنية، يعتبر مكسباً سياسياً يخدم هذه الطبقات نفسها، بل ويهزمي إلى تحقيق عملية التحول التوعوي لتضال الجماهير وألقها المستقبلية.

١ - القمع السياسي:

أكد أن الحرية غدت مكسباً سبب الخال، والساحة المرورية أصبحت تسج بالطلق الذي بات يندر أكثر من ذي قبل بقنوم هجمات رجعية لا تكتفي بتخنيث الحركة الثورية للوطن العربي فقط بل تسعى في مسيرتها إلى تضيق كل أفق يؤثر بسمعة التصدي لها ومحاولة إجهادها؛ إذ إن الرجعية العربية في تحالفها، تعمل على تهبي الإزهاق كمنهج تستطيع به فرض قمع سياسي فعال، حيث لا تسمح للأصان الوطني الميور الشمس والتشهير عن رفضه لهذا القمع السياسي للفرص عليه، مما لا يحمله بمنطبع التجهير ويكفل حرية عن نهيشه وقهره، بل وضججه للضحايا وما يترتب عليها من انهيارات حاسمة، لكن سمعي يوسف ذهب بعيداً ليوكد لنا أن الشعر العربي الحديث عليه كهجس أدبي أن يملأ حصونه العظمي والحاسم في الحركة الجماهيرية إلى جانب الرصاصية إن اقتضت الحال وهكذا أصبح الشعر رهين بالسياسة والمهنية وهينة بالشعر مما جعل الشاعر عصمة إنساناً لا يفر عن القمع الداخلي فقط، بل يتعداه إلى التجهير عنه حتى على المستوى المللي والقومي:

والشعر امتداد للسياسة بوسائل فنية، لذلك سيظل سمعي يوسف كما سيظل آخرون غيره من الشعراء معزوماً ومفهومين أكثر بالنسبة لهذا الواقع حتى يندى ميزان القوى السياسية في الشرق الأوسط ليصبح سمعي شاعراً عالمياً، أو نصف عالمي، أو حتى شاعراً قومياً على الأقل، وسمعي كونه شاعراً سياسياً أولاً وأخيراً، لم يدخل في أطراف الميزان السياسي بالرغم من كونه شاعراً سياسياً حتى العظيم...^(١)

فلاكتابة عنه تميز بكونها توكب التحولات السياسية وتعمل على

تمهيقاً، من حيث هي عملية تنويرية مساحتها الواقع الميسمي وما يحيل به من تناقضات. وتظل الكتابة طرفاً متفعلاً يغير جلده كلما اختضت تلك المستجدات الاجتماعية والميسمية. ولعل الحاضر بات مسرحاً لكل تغير، إذ بقي يمج بكل أشكال الماسي المتنافسة، والحصار تلو الحصار، فكانت الهداية لتكتسح الواقع العربي بشكل واسع:

موتولى الحاضر مسرحاً للتجريب والحاصرة، وتعرضت جميع عناصر القضية إلى تنهر وتمجهر لإقناع القسيمة الشمرية غربة وتسللاً ومحاكمة للذات وللواقع، وأصبح بشكل عام إقناعاً مأسوياً يتروّد بين الصرامة العزينة عند أدونيس والحيدري وجبرا وحاروي ولناغوط، والمتروّد عند البيهاسي، والتعدي والرفض عند الصايغ وخبرا وحاروي وأهل بعل والتوير والانتفاضة عند مصبح القاسم وزباد وفرويقري^(١).

في هذا الاتجاه يكتب سعدى منتقياً تاريخ الإنسان العربي الذي دهرته الأنظمة الملكية وسلطته، بن ودلعت به إلى أتون الحرب حطياً بأبسا بعد أن حاولت إرغامه على المسكوت والخسوع وحملته يمش مشرداً على جميع الواجبات، لا يمهه إلا أن يمحاً عينيه ويشر يمح للقتل بطيرة شزراء معاصراً بغضاه العين حين الصو حيناً سلطة القمع، وحيناً آخر، أهول النجم العربي الذي جعله يهزجر القتل في زمن التنب العربي:

في زمن الفتنة

والقتل، سأنمض صيني..

وأشهر للقتل

وأحضره حيناً

وأحضره حيناً

أو أكرضه حيناً بالقتل^(٢).

فلما ناضل الشريف مطارد في حله وترحاله ومراقب إلى حد
الاشمئزاز، وهذه هي الصورة القائمة للهزيمة السياسية الدينية:

لماذا تراقبني؟

منذ عشرين عاماً تراقبني⁽⁴⁾.

إنها لوحة منقوشة، تضيء حتماً بمرارة عميقة يستصعبها الشاعر. لوحة
القمع السياسي المكروس، تؤكل الامتثال والخنوع، ومصادرة الحرية بأشكالها
المتعددة، ويبقى أبداً للثائر، إما أن يشتق نفسه، وإما أن يهلك ويمازل الأنظمة
ليطعن بذلك قضايها الجماهير. وبالتالي يشاؤك مع من رفضوا رؤية التضليل
والاستغلال. وتعلم هذا القمع للفروض على المواطن الثبور، يظهر في عمقه
مدى سحرية النظام، ودناءة السبحة الحاكمة في شععر! جهرتها البوليمية،
تلك التي تجعل يتساءل هل التبعث من الحرية في الوطن العربي أصبح
جريمة؟ والا فلماذا المحبوس **يرون العادي غريباً**، والوطني بهتاناً؟

لماذا يراقبني جيلود للفتيلة شيفصاً غريباً؟

لاأبكي تحسناً في السوق ضا وزاء الكهول⁽⁵⁾.

ولمنا أصبحنا وكأننا نحاول أن نجعل من النظام مبدعاً، ونطلب من
الطفلة والقصيدة معرفة أعماق المصطلحين، والحقائق أنهم لم يسموا أبناء وطن
يقدر ما هم سنة طفولتهم. ولا شك أن الأصوات الجريئة لا يفهمها إلا
الصوت الجريح، ولا مجال للطرف من القضية مادامت للهزلة تبقى أبداً
أصيقة بمناهجها.

هم لا يعرفون الحب والمهج الجريئة

لا يعرفون الصديق أغنية الجماهير الصريحة

إحسان

لا تغشى القضية..⁽⁶⁾

فلانثابت كقصيدة ثالثة راسخة هو ما تبقى لدى الأحرار، ولهم رغم كل

الحضارات أن يمتلوا استشهادهم مقابل الوطن، ولهم أن يمشوا بكرمهم
مميزين فالوطن - العراق - الذي شهد مجازر عديدة بكل الأوطان العربية،
لا زال فيه الشهداء عبارة عن خريان من أجل القوت والخوف والضياع المجاني:

تحت الأسوار نموت

وعلى الأسوار نموت

لم تعرف في يابل

لغير القتل لأجل القوت^(٢٦)..

هل ثمة مصلحة قومية تستلوع أن تجهض زهرة يرسلها الشاعر المناضل
لأقرب الناس إليه؟

لعل القمع إذاً تمسب في الوطن العربي إلى اعماق الأعماق إذ إن
المطام تشكل إلى سرطان خبيث يقتل كل الحريات حتى حريات إرسال
رسالة إلى أهل، ويضمها بالشمع الأحمر كي يحمي عليه ويسن المرسل
والمرسل إليه وهكذا قُتلت حرية التعبير في الوطن العربي من قبهل
المستعجلات

واليوم يا أمام لم أرسل رسالة تقريماً لن تقوتها

ولربما طرقتوا عليك الباب في الليل لتفريق

مستأثرين من الرسالة^(٢٧)،

ولعل سعدى يريد أن يكشف للرأي العام على أن حرية التعبير في
الوطن الأم - العراق - دون استثناء الوطن العربي كله، هتت مستعجلة
مصادرة، فكل من تطاول لسانه بجهر كلمة الحق مهدور دمه، مقتول قبل
الأوان، ومن أجل هذا أصبح سعدى يوسف مطرود ولا زال، وكان الكتابة عن
هموم الوطن تتحول في لافنا إلى نعت بالخروج عن الطاعة وأعطيتني خبك
لأصمفلكه. فهمة المبدع الحقيقي رغم كل أشكال الحصار، تتجاوز كل قمع
وكل كرامة تلف الألفاظ الناعقة بالحقيقة

هذهالك ممسكة يميني أن أنهه إليها وهي أنني لم أكن هاوي سياحة. كنت ومازلت أشعر بما يشمر به الطارء. وأحياناً أتصالح مع نفسي لماذا هذا كله؟ لماذا يجب أن أكون ملاحقاً هكذا؟ هل كتابة نص جميل جديدة بأن يؤخذ عليها الثمن إلى هذا الحد؟⁽⁹⁾

وإن كان القمع قد تصرب إلى حمل الأقلام بما فيهم أدباء وسيسيين، فهل استطاع هؤلاء أن يملؤوا مقابل هذا القمع شيئاً؟ لمنا أصبحنا أمام الحقيقة المرة، إذ إن من المعجب المالب أن يصمت الأدباء، ولا يفعلوا ولو إصدار قائمة بأسماء المتقلين والنضوين من المثقفين العرب، وهذا بالطبع يدل على خضوع واستسلام لأليات القمع، وهل القمع انتقل إليهم أنفسهم ماداموا لم يذكرو يوماً حتى في برسال إدانة من وثقوة ضد إصدار مجلة أو جريدة؟ وهل القمع حقاً انتقل إليهم وأصبح وحيداً من أفراد المشيرة؟

حتى الآن لم يصدر اتحاد محلي أو مؤتمر للأدباء العرب قائمة، أية قائمة بأسماء المثقفين، وملتومين من المثقفين العرب بل لم يجر احتجاج ملوم وأصبح على مع كتاب أو كتب أو صحف أو مجلات، حتى مجلات التي تصدرها الاتحادات ذاتها⁽¹⁰⁾.

وهذا يصمت على المثقفين الانضباط في حركة النضال من حقوق الإنسان في الوطن العربي، بغية اقتلاع جنود القمع، واسترداد الحرية، بل حتى التوازن السياسي والمعي إلى كسبه مشروعية النضال عن حقوقهم، على اعتبار أنهم يمضون ومرة من الذين ظلموا على أمرهم عندما حاولت الأنظمة الرجعية العربية أن تعطلهم أبداً تحت القهر والظلمة ووضع الرأس تحت الجذمة، ألم تضيق حتى الآن الأرض بهؤلاء، ألم تمد لهم بصيرة، وإلا كيف تملو للعربي الأبى الشريف أن يرى المناضل يموت في دهاليز المسجون، موتاً مشوهاً، مكل به أبشع تكليل ولا أحد يستطيع أن يرد له الاعتبار، ألم يتشهد هؤلاء من أجل القضية؟

أخليفة للنفس على الأسفلت في سجون هناك

متنطق الدم أسود الشفتين، مزرق المفاصل

لكن وجه الأرض أعمى

أخليفة للنفس على الأسفلت، يا شرف المناضل⁽¹¹⁾

هذا هو الماء للوجه لكل غيور في سهل إبحاح ثورة الشبيب وقطع
جنوز القمع، وتل للقطعة أصبحت لا تكفي برقبة واحدة ما دامت الرقبات
مكسرة، ولا مجال للاستسلام دون معاناة الجهر:

ارفعوا أيديكم عنه ارفعوها

ارفعوها

هذه الأيدي اللمعة السبعة التي تكفل حتى في الجريمة ارفعوها⁽¹²⁾..

هناك الواقع العربي انعكاس حقيقي للواقع السياسي، إذ القمع أصبح عملة
تقود المناضل إلى حتمه، والوقفة المستقبلية أصبحت هي الأخرى تحجبها
سماء هذا الوطن حدمج بملطاف الأنظمة العربية الرجعية وفكرة الوطن
تعتبر في زمن الارتباك هذا عبارة عن صفقة يتجادل فيها البائع والمشتري.
ههنا لهذا الوطن أن يكون غير هذا وهل يستطيع يوماً أن يكون نزيهاً وعادلاً
لجعلنا نسمع عنه ما علمتنا به، فلسياً حاكماً يمج بالشكال القتل.

يا وطني: صفقة!

نتبادل هيك الواقع

كن مرة حكماً، لا تكن حاكماً⁽¹³⁾..

وهكذا نرى أن سمعي استطاع من خلال شعوره أن يجعلنا نتحسس
موازين الاضطهاد والقمع، تلك التي تختلف من بلد إلى بلد، ومن مستوى إلى
مستوى، لكنه يهش أبداً القمع القوي لحرية الأحرار باختلاف شرائحهم
الاجتماعية ومشاريعهم السياسية. أولئك المتطوعين إلى الحرية كيمسب ثمين.

والشاعر بالطبع لا يستشي من يحتز بالحياد، إذ هو نفسه يكون عبارة عن شكل من أشكال الاضطهاد للقتع... فالحرية لأنا مطلب عظيم إلى حد الأمامي المستعجلة في ظل الأنظمة الرجعية التي تعمل جادة في سبيل خلق شروط قاسية لإضلاق منافذ الحرية. وهذه الشروط تكون أبداً صعبة للتواجهة مادامت الحرية العليوية مفقودة، تلك رحلة شاقة صاحبت سمدي يوسف إلى حد محاولة إقصائه.

إن سمدي يوسف الشاعر التقني الذي تعاديه الرجعية والأنظمة الاستبدادية، وللمادي للديموقراطية والإمبريالية، وللناضل من أجل حرية شعبه وعن أهل حقوق الشعب الفلسطيني، وقضية السلام، والمدافع عن الاشتراكية، والشاعر الجيد الكبير، ثم يستحق حتى الآن على سبيل المثال ترجمة تقيمة أو تقديرًا⁽¹⁴⁾.

ف سمدي ز حد من **الذين وقعوا عرقاً** حسانياً راسفاً في وجه الأنظمة الرجعية والأنظمة المصنفة بالمواطنين باختلاف معتقداتهم وشرايعهم، كما أنه جهر بحق الشعب الفلسطيني وكل الشعوب الممتصعة، ودافع دفاعاً صممتاً عن الاشتراكية كمبدأ بديل لا هي عنده، مادامت الأنظمة عندنا تتشابه وتتماثل ومادام الحكام المرب عبارة عن قياصرة يتددون بشق الثوار على المشائق المريبة، ومن خلالهم يشقون الجمالهم لأنهم اعتنوا بفضهم واستكراهم وعمق تشكيكهم في مصداقية كل الولي الأنظمة العربية وشعاراتهم الكلابية الخائنة... تلك التي فقت الأمة إلى مهزلة تاريخية تجلت في الهزائم المتتالية التي شهدتها الساحة العربية.

ب- الهزيمة:

لقد عاشت الأمة العربية هزائم متتالية منذ أوائل القرن 19 إلى ثمانينات هذا القرن. ولعل هذه الهزائم تمثلت بشكل واضح في التسلسل الاستعماري المتمدد الأشكال من نكبة فلسطين 1948 إلى هزيمة 1967، مروراً

بمجازز أيلول الأسود 1970، وكذا الحرب الأهلية المفروضة في لبنان، وصولاً إلى اتفاقية كامب ديفيد، والاعتقالات السياسية، وحصار بيروت... كل هذه الهزات سلطمت بشكل من الأشكال في امتعاش ونهوض تجريرتنا الشعبية لتصل إلى كتابة صدامية ترمي إلى إيداع الحياة العربية وتماقب انهياراتها التي صنعت الهزيمة. ولقد كانت نكبة 1948 بالفضل، صاعقة مفجرة لهذا الصراع، حيث ألغت الحكومة الإقطاعية عشاشتها وفراغها، وبالتالي خيلتها الوطنية.

لقد استيقظ الوجدان العربي فجأة بعد الحرب المالية الثانية على جرح هائل في كبريائه: فقد انحصت فلسطين، وتشرذ أهلها في الداخل والخارج في مأساة غير عادية في آن واحد. وأصبح الإنسان العربي المحروم يواجه حاسراً رهيباً مائلاً بالتمسك وحالها من الإنزلاقات وسفح الجبل الأول لشمره، النكبة أسفح هذا الجبل في حملة نائرة للبحث عن الرغص والثورة^١

ولعل ميلاد القضية الفلسطينية الطرقت وبجلاء وصمة عار رافقت الضمير الإنساني وحملته يتطلع إلى مستقبل رهيب، يستمات به النكسات التي سوف تعجب جبل الرغص والانتعاش. جبل الثورة التي أقسمت أن تموت شهيدة أو تحيا معززة مكرومة وسعدى أمس أكثر من شهيد أن النار سوف تظهره من هذا العار. وأن الهنض لا يمكن أن يولد من فراغ إن لم يمسحه الحب العظيم. وتلك جدلية نداء بطولي يختزل الشعارات والثورات المجانية:

أومن أن النار قد تحرق العار الذي في وقد تطهر

أومن أن الهنض

أصظم ما يمتعه الحب⁽¹⁶⁾

فقد الهزيمة عند سعدى شيئاً هكذا بالفه. إذ إنه ينلم ليستيقظ على الهاربة. وموقفه أصبح موقف من يطل على الهاربة، ورسالته الآن هي أن

يقول ما عجز عنه الآخرون، بنية أنه لا يرثه جيل سيمتدح هو الآخر على نفس الهوىة.

فمنذ هزيمة 1948 إلى هزيمة 1967 التي يعتبرها الشاعر محطة أساسية، جعله يراجع خلالها ويشكل عميق واقع الأنظمة العربية بعدما تعرض إلى ممدي الليل والضجر وكره الجميع، بل ذهب به اليأس المتعاسب من هذه الهزائم إلى إحراق أممائه ليستقث به صلاح الدين وجميع الذين رسموا أسماهم في الذاكرة العربية، ذكرا بضال الشعوب الحرة:

كرهت سيدي وزاعي على أسوار عكا، وكرهت الجميع
أدعي صلاح الدين، وأدعي الجميع⁽¹⁷⁾

وهذه سعدى يوسف حمله يوم أن ذكر الأوساع وإنشاد مرثي هذه الأمة سوف لن يمد في شيء، بل على كل عربي أن يدور هذه الحقائق في كفيه لتصير عبرة، بل على كل عربي أن يهبطها تحت ومادته ويشقها على حوائطه يجب أن لا يمزقها صرعه فإلى متى تشل سماء الوطن العربي عرضة للهزائم المحيكة وكره للمشتات التي تضمنها الحبابا الخارجة من تلابها؟.

أطلقنا المصاير

وطلقنا صمبر القيلة

أه يا رايته لننخلها

أيتها الأرض العربية، يا من تصطبحن بنفسك

يا من تلقيت بندق ثورك

في مستنقع أشغالك⁽¹⁸⁾

ولعل هذه الأصوات الطالعة من عمق شرائح الوطن، سوف تبقي أهدأ منقشة بالأرض المتطلعة إلى الرجوع إلى أحضانها رغم أن العرب لتكنج

سماء الوطن وورثي بالمقام فطالهم، وأحبال القضاء الحزين إلى شلوات هزيمة
جديدة منتفض مضجع الشاعر الذي أضناه الضحك وأبدعه عن حمام:

يقول للقائل: ترجع بعد القروب

تقول للعمامة: أرجع بعد القروب

يقول للفني: بلائي.. لماذا يظل

القروب؟²⁰

إن واقع الهزيمة وتمزق الوجدان العربي الذي أفرزته الانكسارات
السياسية المتتالية، جعلت الشاعر يستعرض من خلال تجربته الشعرية أعمق
هذه الانهيارات بدأ من العراق الذي عاش هو الآخر هذه المحنة التي أكسبته
بالقليل فرصة التأمل واستخلاص الرؤية العميقة للسياسة انتمية آنذاك هي
العراق، معتمدٌ في كل هذا على إظهار ملامح هذه الهزيمة في شخص جل
للناشطين الميسر أوتهم الرئاس لأنهم أعلنوا عبر مرة وعصمهم للهزائم
المجاثمة، تلك التي أفرزتها السياسة الفاسدة للكتلة الرجعية

ولم تقف تجربته سعدى عند هذه الهرائم دون الوصول إلى حقيقة
الواقع العربي المتمثل في عرو إسرائيل للبان وحصار بيروت. تلك الحقيقة
التي كشفت عن معنى ودلالة الشعراء والأدباء دون أن تستثني الفاضلين، إنها
الحقيقة التي جعلتهم بين خياليين؛ إما أن يقتلوا فرادى ليهم لهم شرف
الانتساب لشعبهم العربي الأبي - لبنان - ولقضية انتصار العدل والحرية
والثبوت، وإما أن يستسلموا للهزيمة كحقبة العرب، وتكون بذلك للنساء
الكبرى، هذا ما جعل سعدى تتعامل بالبحاج إلى متى تظل الهزائم مصاحبة
للأمة العربية، وإلى متى سيظل الإنسان العربي يرتقب مسلسل المعقولة من
سقوط القدس، إلى التهديد بسقوط بيروت، إلى سقوط الخطوة العربية.

«إننا أمة عنيدة المواسم، عواصم مؤسسية في الضمير العربي،
القدس، دمشق، بغداد، الجزائر، طرابلس، القهروان، البصرة، صيدا، غزة
والبحر، ضباطنا، مصر، مكة، عدن، صنعاء... وليس أوجه على أمة من فقد

عاصمة فكيف بنا نحن، وقد قضينا عاصمة هي القدس، وما نحن أولاً مهدون بفقدان عاصمة أخرى، هي يروشاليم⁽²²⁾.

إن مهزلة حصار بيروت، والتعلم الآليات العسكرية الصهيونية لها بغية إعادة الفسطينيين وملاحقة كل من يتناصرهم في قضيتهم الملثة، وعذولة صم لبنان، وجعلها قلعة منيعة لهم حتى يشعروا أنهم لم يهزموا، وتسلحها بالآليات الدمار لتتوسع رשתهم التي باتوا يطمون بها، كل هذه الحقائق احتوتها ويشكل عميق فضائل مريم تأتي.

لو كنت أعرف مريم

لا تيمت بالنجم نحو بلادها

لكن مريم خلفتي في الظلمة صدى

أن رحلت

وقالته: موهبة تلقاني في الجحيم⁽²³⁾

ويهدد الإطالة يكون سعدى قد قدم لنا صورة واضحة عن حقيقة بيروت وهي تعيش داخل الحصار المروص مشيراً إلى الفراغ الذي اكتسح الصحابة العربية وحملها تحتر حبة الأمل التي برادها في جميع الحافل الدولية. وكان لا شيء يجمعها بلبنان. لبنان الذي أعطاهم الشيء الكثير ولم يعطوه غير الصمت الذي بات يشي بالهزيمة المنظرة:

« . . أتمجيب للعالم الصمت، أتمجيب للدول والمؤسسات الدولية وللأشقاء والأصدقاء، أتمجيبهم هدير المدافع⁽²⁴⁾»

لم يبق إلا لبنانان إلا أن يشهد وجوده وحده، وما عاد إطلاقاً يجمعه بقية العرب أي شيء. ولقد آن له أن يعلن كرهه إياهم، وبذلك يكون الحصار قد أخذ أبعاداً واشكالاً قد تكون قابلة للمساومة إلا حصار الصمود، وتلك هائلتها ولعبتها الخسيسة، ولعل مبتدا الماصرة تمتد جزءاً من شعاعنا، بل من تراثنا، فلا مجال إذاً للكفاء على الأطلال والأفق يدعونا

«من سيفخر لنا، حين تنور مدننا، بينما أترعنا عاجزة حتى عن تمتد إليها ضاربة متوسلة، أيها المدينة.. أنت لنا؟»²⁴.

إن حصار بيروت لم يعد جغرافياً فقط، بل تنامت منه حضارات تهدمت معها أحلام إخوة يعيشون تحت القصف، وللدفاع المروية صامدة، ويصممها يكون الشعب اللبناني قد دفع خيانة الأنظمة السياسية العربية الهزيمة حتى النفاق ولعل هذا المد الإسرائيلي لأرض لبنان وقسمطين، يعتبر وبذلك صريح بمثابة الإنذار اللدوي عن الخطر الذي بات يهدد بلاد العرب كلها، بل أصبح يشي بمجازر قد تكون مشروعا صهيونيا مكملاً لتطهير يستهدف مناطق حساسة للمبور نحو مستعمرات ومستوطنات جديدة.

نلتصق في نابلس، وتنداح في الخليل

نصاعل في المشرق، ونصل في القرب

نخرج من صون، وتفتح سجوناً²⁵.

إن الجسم العربي أصبح الآن مفهوكاً بمسبب التواجد الصهيوني ككيان باسط نفوذه على أرض فلسطين، والنظام أيضا في التوسع إلى حدود لبنان عبوراً إلى باقي الدول العربية المجاورة له ولعل هذا الجسم العربي للعرض، استغللت غلته على مر الأيام، وتناست منه الهزائم. فمادامت الأمة العربية تعيش حالة صعبة مريضة طعن إسرائيل سوف لن يسمعها النوم، إنها تفتار الوقت المناسب لتهاجم الأقطار العربية ولتضمن لتقسيمها البقاء في المكان الذي استعمرته، وتستمر من جديد لمزو عسكري بات يهجم علينا كساصلين فهم حقيقة فلسطين ولبنان ومدى ارتباطهما الوثيق، إذ لا يمكن أن يجد لهما حلاً جديراً إلا إذا اتفمنا عن مواجهتها بلغة المماثلة.

ج - التعريض:

لقد بات مؤكداً أن التهديدات الجفوية التي تقضيها المرحلة الراهنة

في عمق التعديلات، لم تعد تقتصر فقط على الردود المبررة المعتمدة على الكشف والتحرية، فهذه - يقول سعدى - هي أمس الحاجة إلى التهوؤ الجماهيري التعديسي، المتجاوز لكل الخلافات المباشرة. فالأمة المبررة أنهكتها المؤامرات المبركة الخمسية، تلك التي انطلقت مستهدفة تصفية القضية الفلسطينية لتتوكل في الجسم العربي كله. وفي هذا الإطار كان لزماً على كل عربي مناضل بما فيهم المثقفون، الدعوة جهراً إلى خلق جهات وطنية وقومية ديمقراطية، متمسكة بالحد الوجودي الثابت، ومتماسكة على جميع المستويات، ومحرضة كل الطاقات الجماهيرية المبرية على أن تاحد ويشكل حاسم وقطبي دورها الفعال في تسهيل دعم الثورة الفلسطينية، واجهاض كل المؤامرات والمخططات التي تحول الايديولوجية والسياسية والرجعية المبرية تمريرها وتحويلها إلى واقع مكرس وفي حد المبدأ دعا سعدى يوسف إلى تأسيس **جبهة ثقافية ديمقراطية** وعية ومسؤولة؛ ملتزمة بقضايا الجماهير ودورها في بسط الأمة من أجل التحرر والتقدم والوحدة:

واعتقد أن احصاء الإيديولوجيات والفلسفات يذهب قنوة إلى الجبهة، لأن الاهتمام ليس مقتصر على ذات صيغة من المنهج التقديري إنه يشمل فعل الديمقراطية والوطنية النبرالية الذي يساعد في إيقاف الضمير الثقافي، يمكن أن تهض به الجبهة الثقافية الديمقراطية، مع المساعدة مستود بالتفعل على مجمل الحركة الثقافية المبرية⁽²⁶⁾.

فالشاعر يشير أساساً إلى أن تأسيس الجبهة الثقافية يستل في الحقيقة بدلاً، وتستعمل مجموعة من الإيديولوجيات والفلسفات. والجبهة نداء الضمير الديمقراطي نحو إيقاف هذا التدهور، بل الحد من عملية الإجهاد السياسي وهذا ما يدعو في نفس الوقت إلى حركة ثقافية عربية من شأنها أن تجعلنا نرؤى إلى مستقبل مشرق. وقد يكون بهذا إذا ما اعتبرنا أن حرية الناس هي بالأساس انعكاس لحرية الفرد، ومن ثمة يكون على الشاعر تعمل مسؤولة رسالة سياسية تتمثل في ككتلة الديمقراطية.

والجهر بمنع الطغنان، وإلا سيكون شريكاً في الجريمة مع الرجعية، ولا غرابة في هذا مادام الإبداع والحرية يتهلان من منبع واحد:

«إن حرية الإنسان تقاس بمدى حرية الآخرين. فالشاعر الذي يستمر في كتابة الشعر صانعاً على الطغنان، والحرية كل، فلا تكتمل إنسانية الإنسان ما لم تكتمل حريته. والحرية كالإبداع تينا، دائماً لا يبدع الشاعر قصيدة لا يخلق لمتة من جنيد وحسب وإنما يخلق إلى ذلك شخصيته من جديد»⁽²⁷⁾.

وهكذا يبقى الشعر قناعة تصب في داخل عموم الجماهير، وتنتقل من خيالهم النضبية رمزاً من رموز التحرير/ البديل، ويمكس الواقع ليهي خارج المسطرة إذ إلى الشعراء هم سادة كل ثورة تلوح في الأفق ومليهم إلا يسكنوا فيها. لأن رسالتهم تتجاوز عالم كل ثورة، لتلمس من جديد ثوب عهد من سيولد داخل الوطن المجهج بالانظمة الرجعية

وكنت أظن الشعراء خارج المسطرة... هذا، أي هناك،

على امتداد الأرض العربية

لكن هلينا إلا نسكن فيها⁽²⁸⁾.

ولقد بات مؤكداً التفكير في عدم الأفراد بمحاولة إيجاد الحلول الفردية، لاسيما والقومية الصحيحة هي التي تستهدف وحدة الحلول.

ونطلقاً من هذه النظرة المبسطة، رفض سعدى يوسف وبشكل صريح الانطلاق على الذات، ومحاولة تعطيل الوعي التاريخي عند الإنسان العربي، كما أنه دعا إلى إعادة النظر في دلالة القومية، والاستفادة من التاريخ العربي الذي يعتبر بحق عبوة عاكفة كشفت عن حقيقة انكسارها... والقومية عنده ليست سهلة المآل إلى لم تصدر عن الوعي والشعور العميقين بوجود كيان مستقل وحر، تسميه الوطن.

وطني...

أيها الأرض الصغيرة

أنت يا خير النخيل

لك يا أرض أحارب

وأقاتل⁽²⁹⁾..

فالوطن قضية مصيرية عند الشاعر، ومن أجل القضية يظف الإنسان ويقاوم، وهي التي تشمره بتلك الولاة القومية التي تجمعها بأفراد شعبه. والشاعر في الوقت نفسه يمشي الوطن معبداً يمارس فيه كل وطني غيور طوقه الدينية في أمان ولطمتان.

ولمسي ونهر الشمس ياضل كل بيت، كل شارع،

والشرق يفيض الجبال ديه واكشة المنابع

لربنا سيطلي عهد أمدوية الشاطئ

يا مولد للتاريخ، يا نجمة هويق للتور رافع⁽³⁰⁾...

هنا تاريخ هو أجدر من تاريخ وطني حر طليق؛ وأي حرية أحس من تلك التي تجعلنا نشهد مجداً أضواءه بأهدنا في ظل الأرض التي شهبها فيها على الطوق حتى استعالت نشوة للوطن أغنية نرحبها معلى من ميلاد تاريخ جديد. ويؤرخ نجمة الذي أهل من بين أهدنا... من أجل العراق كشد سعدى معلى تقديم نفسه قرباناً للوطن إن كان في حاجة إلى قربان. فالشاعر لم يمد يملك لسانه ولا حتى الشكال الكتلة عدام الوطن يطالبه بعمل الهندية للقع جتور الفصح والاستبداد من أرض الحصاره التليدة - أرض ما بين النهرين - وسعدى على استمداد لبيع كهنونته الحقيقية - الكتابة - مقابل امتلاك الهندية سميأ إلى اللطاع عن الأرض الوعدة:

أنا أصمت لملك يندفئة.

لكنهم لو يسمعون هنا لأسمعنا إليك

ولمعت أوزالي ومكتشي وجئت بينقلية⁽³¹⁾.

فتمسك سمدي للوطن يتوقف أساساً على وجود الأرض أو الشراب الوطني، وعلى إثبات الشروط اللازمة للتمتع بالحق والمبادرة والإيمان الراسخ بالفكر المشروع المعقوق. الشيء الذي سوف يؤهله إلى التنبؤ في مناخ فكري سياسي حديث. ولعل التشبث بالأرض، وبهذا الشكل، هو الترمز المصريح والصريح لذلك الحب الوثني، العامل لخصوصية طبيعته العقلانية العميقة. طبعا، هذا ما جعل سمدي يحضر عن حب عميق ثوب من خلاله الحدود الجمالية ليمتدح الحبل والرحل والراة هي أرجاء الوطن العربي الكبير. ذلك لأن الشمو القومي كان أبداً همه الكبير

إنني ألتصقت بالسنائي بأرضي

وعطيت المشيب والتمل وحلى الأغنياء

إنني تخفت من أجل النساء⁽³²⁾...

إن فكرة الوطن هذه صاحبت الشاعر في رحلته القاسية. وفي غريته للفتنة، واكتسبت ثقة على أن الوطن مصدر كل عطاء للإنسان منذ فجر التاريخ... يعطي للعاني والقيم لإنهاء دعم العضوات المالية الثابتة. والعضوات التي منعت للإنسان أرقى اللزنيات، وعلمته كيف يحمي حقوقه وحريته رغم ما ينطعمه في المقابل من ثمن قد يصل إلى التشرد والاضطهاد. ف سمدي الشاعر الرافض لا يختلف من سمدي القناع الأخضر بن يوسف مادام المسهر واحد يدخل في إرادة بناء مصير وطني مشترك:

«... في كلمات عادية يصوغ الشاعر صورة المعبرة عن إصراره على التمسك بأرض الوطن، ومبادئه وكمالاته وانضاً تغييرهما مهما مر عليها زمن

المحن، لأنه معلوماً يستعد الأخضر بن يوسف عن الأرض بمقد قواوه فتوته
في وطنه، حيث مجال كلماته وقصائده وفكره ونشأته⁽³³⁾.

وبما أن كلمة الوطن تبقى أبداً ذات أبعاد دلالية تضيء بمحضر التنكّل
والوحدة، فمفهوم الأمة يبقى أكثر مجال تتوفر على وحدة لا شك فيها، إذ
إنها تمر عن واقع ظروف الأمة العربية الراهنة والفكرة أساساً تقودنا إلى
ملائمة حقيقة واحدة تتمثل في أن هنا أمة واحدة ووطن واحد، إنه الوطن
العربي الكبير، ولعل طموح الشاعر نفسه إلى تأسيس أمة عربية موحدة.
بشروط أساساً حضور الأهداف المشتركة، والأهداف المتباينة التي تشترط
هي الأخرى من يجمعها وينقدها من الأهداف القطرية الضيقة.

علينا أن ننظر إلى الشهيد العربي اعتقد أننا أصمنا الناسم وأظفنا
على الهلولة وأقول أصمنا مرحلة الناسم التي من أحنا عملنا، وعمل
آخرون قبلنا، ممد ما سمعنا بمرحلة التنوير، طه جميع في الثقافة،
وعهدناصر في السياسة إلى عموم الشهيد السياسي ثم بعد سوتنا باستقلال
الوطن⁽³⁴⁾.

ثم بعد إذ، هناك مجال لنشك في أننا مطالبون بإعادة تأسيس عماد
هذه الأمة، والدليل هو راس السياسة العربية. إذ أننا أضفنا الكثير ودمعنا
تاريخنا بأكمله، ذلك التاريخ الذي ساهمت فيه سواعد أجيال متعاقبة،
قاطعة الصماب إلى أن وصلت إلى مرحلة التنوير، ولعل هذا الشهيد السياسي
أصبح الآن لا يقتصر على التطلع إلى استقلال الوطن فقط، بل كبر طمرحه
ليصل إلى استقلال الأمة العربية.

ولا عت حين تمشي الأغنيات العربية

أنني غفيت من هواها

ولقد مرحت وجهي في ثراها⁽³⁵⁾

هل يستطيع المراء أن يمسى نضال جميلة الجزائرية التي ظلت أبداً رمزاً من رموز الاستشهاد والنضال الوطني والقومي؟

إنها تقبلع في سجن بأصاقل الجزائر

عنقي

إنها تسأل السادة الضباط، إن تحيي جميلة

على أكتافهم تشعب كورسيكا المثقلة⁽³⁶⁾..

تالدعوة إلى القومية والوحدة مطلب شرعي، بل هو المطلب المستقبلي لكل من أراد أن ينقذ هذه الأمة من هذه المزلّة للفترضة طغيها والتي اقصتها عن مصيرة باقي الأمم الأياضية والا ذكيب بحق معالم يمشي ثورة على جميع الوجهات أن يماهر عتاً يكتفي بسماع هذه الثروقة شتة؟ هد ما جمل حقاً سعدى يوسف يبادي بممانقة كل جهيد يقدم القومية المربية ويخرجها من هذا الحصار، ويدخلها إلى الوحدة المربية، وهي حتمية تاريخية لا ماس منها:

هـ إلى العالم العربي يمشي هصر الثورة، لأن الثورة هي الإطار العلم الذي يحدد طابع هد التمصر على المستويات العسكرية والاجتماعية السياسية، والشاعر فرد من الناس يمشي داخل هذا الإطار وينقل به، فتعكس الثورة فيما يردع من شعره⁽³⁷⁾.

إن التقليل داخل الجسم العربي وما يمتويه من تفاصيل، أهله أن يكون شاعراً أممياً وقومياً بعد أن طع عليه، ودا، البلد، وعائق كل المسافات وكل الأمكنة والأزمنة، بل كل الناس. سعدى التي بحق حتى المسافات والزمن والحدود. وعائق همومه الوطنية ليعتذر لنفسه هوية مواطن عالمي. ولعلنا للعلم أنه ابن أرض الله وسفواته، خلق لينعم بما سفرته له الطبيعة، بعيداً عن الإقليمية الضيقة للسجدة بالأنظمة المدججة بالأجهزة الديكتاتورية. وومعتقد أنه من الممكن للأمة وما يمتويه من لوطان وكيانات أن تبني دولة

واحدة يهودها الحب والسلام والوثوق. وإن كان كذلك، فلماذا ينتظر المغرب وهذه الحتمية الوحيدة لتتغيرهم وإزاحتهم؟

ويمكن القول إنني منذ 1964 لم أجد شاعر بلد، وهذا الأمر أكسبني القدرة على التحرك في المشكلات المغربية، والتعرف على الإنسان من المغرب إلى الخليج، وأنا اعتبر نفسي أحياناً شاعر أماكن.. المكان دائماً له أهمية خاصة لدي. أنا أحترم المكان وأهله، وأحاول أن أكتب معبراً عن أحاسيس وألوان وجماليات وهموم وأفراح، يستوي هنا لدي مقهى في الدار البيضاء، أو مستن برتقال في جنوب لبنان⁽³⁸⁾.

فإن كانت القومية تمتد أساساً على قطبين أساسين: الوطن والأمة، فأعتقد أن سمدي اهتم بمصير ثالث به دلالة العميقة إنه بالتحديد الديمقراطية التي نفس بها، واعتبرها الفأية المنشودة لتأسيس الديمقراطية القومية العربية وما نحوربه من خصوصيات ومميزات والأنظمة العربية - في نظر سمدي - يجب أن تكون ديموقراطية، شارك فيها الجماهير الشعبية بكل حرية وعدالة مع العلم أننا أصبحنا نرى أن تاريخ الحركة القومية العربية هو تاريخ تطور الفكر الشمي تاريخ مجتمع من الأحرار من جهة، ومجتمع من العبيد من جهة أخرى ولعل الهزيمة سمة للأمة العربية، وهي بالأساس هزيمة الأنظمة والطبقات التي قادت بالحركة التحررية إلى ما هي عليه اليوم، الشيء الذي يستدعي مراجعة شاملة وكلية لسياستها الفاشلة، وهذا لا يتم إلا بنقد التاريخ القومي للأمة العربية.

وسمدي يوسف من المهتمين الذين تعمقوا في الخريطة الثقافية العربية المبهمة عن المصع الديموقراطي، وهذه النظرة العميقة جعلته يرى أن المسؤولية تحمل في عمقها صعوبات بالغة إلا أنه يؤكد على عدم إغفال طبيعة هذه المسؤولية إلا ما أردنا توحيد ما تفرق بشكل عتيق، وإلا فلنأنا سوف نميش مهزلة قد تفوق مهزلة تخريب عاصمة الثقافة العربية الديموقراطية بيروت، ولعل هذه الضربة تعتبر بحق أعنف ضربة وجهت إلى وحدة الثقافة العربية الديموقراطية

هناك من يعتقد أن كل الصاعب والمتاعب يجب ألا تحجب عن عيوننا شرف المسؤولية التي أخذناها على عاتقنا. باعتزلنا مبدعين عرب نوحدا ما نفرد، ونحمل ما انقطع. ونسبه إلى ما ينبغي التنبيه إليه من مخاطر وعمل ولربما يمثل القضاء على عاصمة الثقافة العربية الديموقراطية بيروت، اندم صرية وجهت إلى وحدة الثقافة العربية الديموقراطية³⁹.

وسعدى يوسف يرى أن العمل الثقافي يجب أن يطرح هو الآخر معركة حاسمة في سبيل بلورة تفاعله وتحالفه مع الثقافة الوطنية والمهنية الوطنية. وتنتج كل هذا، تظهر من خلال نوع الاهتمامات النظرية التي تطرح المواضيع الدقيقة كحصيل مترجم إليه. ويكون هذا الحصيل هو مجموعة لمارس سياسة المثقف على المستوى النظري. والذي سوف يساعد لا محالة على مستوى الممارسة السياسية هذه الأشياء كلها ألت إلى فكرة تأسيس جبهة ثقافية ديموقراطية تهدف قراءة الثقافة العربية ومراجعتها المنهجية

والعمل الثقافي الوطني يقاتل من أجل تعديل وتحالف حقيقيين بين الثقافة الوطنية والمهنية للوطنية. ويبرز على هذا الموقف المهامي للبلش. وفي شكل الاهتمامات النظرية والعكرية التي يجب عليها أن تطرح المواضيع الملحة وتعمل من أجل إنتاج احابنها. وهي هذا الحال تكون مهامة المثقف هي الإنتاج النظري الذي يساعد للممارسة السياسية⁴⁰.

وتعمل فكرة تأسيس جبهة ثقافية ديموقراطية بآلت التعديل للث عند سعدى، بل التعف والطموح لتسويق فكرة انتصار القومية العربية المتشلة في الثقافة التي تنكس بشكل من الأشكال الواقع العربية بمسورة واضعة. وثيقى على الجهود أن تتضافر، جهود المثقفين العرب من أجل مسابقة الثقافة العربية. ومن أجل مسابقة الثقافة العربية المعاصرة بمية محاولة تتجاوز ما هو سطحي، والفتا إلى أصاق الراهن العربي دون إقصاء الفكر انقري المعاصر.

والعمل الثقافي لا يسعى إلى تعميق العلاقة الفردية بين المثقفين، إنما يناضل من أجل فرض وتعزيز ونشر نهج ثقافي ممين يتعامل مع الهمات

الوطنية والقضايا الوطنية، أي إنه يفلق عملاً ثنائياً ذا وظيفة، وذا فعالية وصاحب طموح وافق والتزام عملي وبرامج وأدوات عمل»⁽⁴¹⁾

إن بناء القومية العربية مموط ببناء الوحدة العربية تحت سياسة ديموقراطية، سعياً إلى نيل الفلول الطبقية المزعجة في الاستقلال، والحق في التعبير عن الرأي الماير والمخالف للأخر. ولعل هذا البناء المنشود قد يرسى ظهر مكتمل مادامت الأمة العربية تجر أذيال الهرمية والردة، وتاريخ انعطاف الصبادة المفقودة بدءاً من الخلافات العربية/ العربية وصولاً إلى القضية الفلسطينية التي غدت مفتاح القومية الحقيقية، وهكذا أصبحت دراسة الحركة القومية الحديثة لفظة ما لم تأخذ القضية الفلسطينية فيها مأخذ جد وحزم.

وعلى هذا الأساس يجب إعادة بناء الأمة العربية بناءً حصارياً، بلخي الحروب الداحية ويرمم طلائعها المشتتة في ظل الشرعية الديموقراطية، ويستفيد من التفكك الطائفي، مفرم الذي شهدته الساحة العربية ولنتمثل في القضية الفلسطينية هذا التفكك الذي أمعش المد الصهيوني وقوى من الاتهامات التي توجهها اليهودية للعربية:

أجلها اختبئوا

وفوق يهاتها اختبئوا

فلسطينية كانت

وسارت لمة دوائر في ساحة المشرين⁽⁴²⁾.

فلسطين ذلك الجرح الذي يصاحبهنا ليمتدّ حيناً المروية المفقودة، ولتذكرنا بالأجيال التي غدت كأشعثات أحلام، من أجلها نص الآن نغشّش، من أجل جمالها وبهاتها صارت الدول العربية تشهد أطواراً الرعري، مؤسسة بتلك مهزلة تاريخية حصارية، مهزلة الدول العربية المشرين. فهل يستطيع البرء أن يتكهر بتعقيق حلم الوحدة العربية بإقصاء فلسطين؟ ف سعدى يدعو

الأمة العربية للاحتواء حتى لا ترى مأساة فلسطين وهي تتغصب وتمزق على امتداد الوطن العربي. وهو بالفعل اغتصاب رمزي، إذ إن الاغتصاب الحقيقي هو اغتصاب الأمة العربية التي لم تستطع أن تفعل شيئاً

إن القضية الفلسطينية ليست مجرد مشكلة قومية عربية، ولا حتى مشكلة اجتماعية فلسطينية، بل هي جريمة إنسانية حضارية صنعتها العنصرية الصهيونية، لتسجل بذلك ظاهرة تاريخية غريبة:

«إن قضية فلسطين ليست مجرد مشكلة قومية على الصعيد العربي، إنها مشكلة اجتماعية بالنسبة لأبناء فلسطين، وإنما هي مأساة إنسانية عامة. هي مأساة «المصرية» أكبر وصمة عرقها لتاريخ الحديث، لذلك أنصوب فلسطين دائماً نهماً لا يذهب من الأفكار والتجارب»

هكذا عبد الإنسان العربي يعيش مجلس معاملة إبادة الوجود الحضاري لشعب الفلسطيني بين صار يربو إلى من يمتص إلى امتصاص ونشل ثرائه الثقافي إلى صياح فلسطين هر صياح القومية العربية المنقودة. فلسطين التي أعطت للعرب تحوتهم وكبرياتهم، وأعملتهم الكابرة والعناء، وعصفت فيهم مرة الثورة التي لا تعرف لمعارلة المجانية، إلا أنها ما حصدت منهم غير الصمت، والخلعة جدار حديد يوجه مستقبلها. ولعل الهزلة تجاوزت حد ضحاك عنصر القومية والوحدة العربية وعانقت ولا خجل أبشع مهزلة صنعتها بالفعل إبعاد الأمة، ذلك أننا جلمعنا حول مقفلة الشعب الفلسطيني وشربنا من عرق جهنم، وتنازلنا خوزة للرشوش بأداء الزلزال، ودخلنا الهيئت الفلسطينية لتمارس فن تشريح الجسم الفلسطيني وبهش جثته التي تطاردنا في العلانية والخفاء:

أو لم نكلل فوق جسم القتل حيزهم مرشوشاً بالماء؟

أو لم نجلس في قاعة مشرحة حول فلسطين؟

أو لم نرقنا جثتها.. مرقاً؟^(٤١)

فلسطين التي علمت العالم معنى مشروعية القضية، وصيحت له نموذجاً للتحدى والتضامن. وجعلته يحسن رفع شعارات الثورة للقضية، جعلت المريب يقبلون من أنفسهم، إذ إنهم لا يهتفون غير رفع شعارات الفعولة المعجزة، وبذلك انكشفت حقيقة أنهم بجلاء:

بدلاً من رايات الثورة

رفعوا رايات تكويرهم ⁽⁴⁵⁾

ولعل مجرد التكوير في معادلة إيفاء الشعب الفلسطيني بات مستحيلًا، وهذه القناعات الهشة أجهضتها الثورات الفلسطينية المتعددة، إذ أظهرت أن الإرادات الجماهيرية لا تقهرها الهجمات البربرية. وقد تكون القضية الفلسطينية مصدر كل الهم بهش يتحقق حلم القومية العربية، ذلك الحلم الذي أصاب بصيبها للفلسطيني. وكأما لم يكن قد حققه، استعوارات حينما كنا موجودين. لقد كان إيماننا يوم ذاك عميقاً بقوميته وعروبته:

من نظلة القول أن تنكر أن هجمة مهما كانت بربرية لن تبعد شعباً مكافحاً، حتى إلقاء اليهود الحمر استمرقت عشرات العصور. فمن يتصور الأعداء والمتعرجون، والشامتون أن ما يجري الآن سيصبح النهاية الممودة للشعب الفلسطيني؟ ومن أين نستقو، هذه للقناعة ⁽⁴⁶⁾.

إن فكرة القومية العربية وهنة بقضية الشعب الفلسطيني، وأي معادلة لا تركز على هذا الأسس ستكون كما أثبتها التاريخ القريب، وراء تعثر كل مباحثات الوحدة بين الأقطار العربية. فهو أن المجتمع العربي، انهدم بالماضي التاريخي للعناصر الذي رافقه، وهمل جاداً على مدينته، بل وعمل على إشراك كل البلدان العربية في سبيل تأسيس قومية عربية، لأصبح بالفعل ورمزاً من رموز القوميات التي شهدتها الحضارات الإنسانية. ولعل للكتابة الخاصة للفلسطين داخل الأمة العربية تستمر بحق، شرطاً من الشروط الضرورية لتكوين دعم القومية العربية ومسلها التاريخي، ومن هنا ينهم لماذا يشكل تحرير فلسطين شرطاً أساسياً لتحرير الأمة العربية.

الخلاصة:

نمل للموقف السياسي لـ سعدى يوسف، التطلع من النظرة الوعظية في أعماق الواقع العربي المنهزم، جملة يتعلّق بعقيدة الإنسان العربي الذي أسكنه القمع السياسي، وإقصاء من حرية التطلع إلى كل جديد، بل وشعّد مواقفهُ الثورية وزياداً للمستقبلية الرامية إلى مملكة أطلق الجماهير الكارحة وتحقيق بصائرها. هذه النظرة العميقة يمتزجها سعدى يوسف بخيلاً كسياسة الأنظمة العربية الرجعية، والمعادية للمنهج التقدمي الذي يسعى إلى إطلاق سياسة أمانت ويشكل عميق عن تعميق الهوية بين الطبقات الاجتماعية، هذه السياسة التي طاعت الأمة العربية إلى الهزائم التي شهدتها المساحة العربية والتي أوهقت واقع العالم العربي وأدخلته إلى مراحل تاريخية كشفت عن عجز هذه الأنظمة العربية على جميع الاتجاهات. كبد بدأ إلى هذه الهزائم جعلت من الوطن العربي **حلاً مريضاً تصافقت عليه الملل** واسلمت روحه إلى الهجمات الصهيونية الساعية إلى سياسة التوسيع والتوسع في تحوم الوطن العربي، همدية بذلك لشرورها الاستعماري التوسعي القديم، متكررة في نفس الوقت مع الإمبريالية المالية الهللفة إلى تطويق عروشها الرأسمالية إلى خلق كائنات استعمارية في الوطن العربي.

وسعدى يوسف كواحد من الماضين التقدميين، استطاع أن يكشف لنا من موقفه الصريح تجاه هذه الهزائم التي لحقت الإنسان العربي من طموحاته وتطلعاته على متاعسة كل الأنظمة العربية التي اطرزتها الإمبريالية والصهيونية، وأبان عن الدعوة إلى إعادة قراءة حركة التحرر الوطني للعالم العربي... الحركة التي لم تمتد من حركة التحرر المليلة، هذا ما جعله يسعى متدياً إلى معانقة القومية العربية كبدل جذري لمنهضة كل القوى الاستعمارية، فهو نفسه بدأ مع الوحدة، ومع الثورة والتضامن والنسالة والديموقراطية وفي ظل هذه الحقائق تتحرر الشعوب من زبائنها، وتسايق السلم والسلام، ومواصلة الثورة هو البديل للترقب للعالم العربي، وما يترتبه

يقضى عبارة عن تنويم مغناطيسي. لكد أن الإيمان القهوي عندما يملق الوحدة كشعار، يكون بالفعل قد علق الثورة والديموقراطية والحريات الشعبية والمسألة الجمهورية، وكل قومية تطرح عن نطاق الوطن ككيان مستقل حر، معز بهود جغرافية، وامة متمسكة البهان، متكاملة الأهداف والغايات، وديموقراطية حقيقة ترتبط بالجمهور الكادحة وتقدم مصالحها، بالمصلحة كل ديموقراطية تخرج عن هذا النطاق، تصير هي نثر سدي عبارة عن أضغاث أحلام لا تستند إلى مشروعية تضاللة جماهيرية، وبالتالي لا تصب في المفاهيم المعاصرة لحقوق الإنسانية. ولا تنهل من المحولات الثورية الرائدة التي تصدر عن موقع عالمي جديد للتاريخ العربي المعاصر.

إن القضية الفلسطينية جزء لا يتجزأ من القضية العربية، وهي على كل حال تعتمد على المستوى انحصالي الأسلوب العلمي الصالح لشؤمة الصهيونية في الحال لعائي، **ونحن الاتهامات** التي توجها اليهودية العائنة للعرب، وفي هذا الإطار جعلنا سدي ومن خلال اشعاره يصل الى حقيقة أن محاولة إقامة الضغط الفلسطيني هي محاولة لإبادة كجاج الشعوب للقفورة، وهي هذه المواقف دلالات على التردد الذي كان ولا زال يشوب سطلافة المكرة القومية لدى العرب في العصر الحديث والحقيقة أن فلسطين إن أصبحت جرحاً غائراً في الجسم العربي؛ فالقومية سوف لن تستقيم دعائمها إلا بهلاج هذا الجرح الممحق، وبذلك تكون القومية رهينة بقضية هذا الشعب المناضل، وأي محاولة لتأسيس قومية عربية ولا حتى قومية إنسانية عالمية بدون فلسطين، سيكون لا محالة إجهاض للمسار التاريخي العائلي، تلك أن تحرير الشعوب هو موقف من تحرير أنفسنا من النظرة الفطرية الضيقة.

المحواشي

- (1) «الحرية»، العدد: 44/43 ديسمبر 1983، ص 47.
- (2) الدكتور السعيد الزواقي، «الحرية والحضارة: الإنجاز» ص 49/48.
- (3) سعدني يوسف: «الأعمال الكاملة»، دار الشارقي، بيروت 1979، ج 1، ص 125.
- (4) سعدني يوسف: «الأعمال الكاملة»، دار الشارقي، بيروت 1979، ج 1، ص 88.
- (5) سعدني يوسف: «الأعمال الكاملة»، دار الشارقي، بيروت 1979، ج 1، ص 89.
- (6) سعدني يوسف: «الأعمال الكاملة»، دار الشارقي، بيروت 1979، ج 1، ص 446.
- (7) سعدني يوسف: «الأعمال الكاملة»، دار الشارقي، بيروت 1979، ج 1، ص 46.
- (8) سعدني يوسف: «الأعمال الكاملة»، دار الشارقي، بيروت 1979، ج 1، ص 350.
- (9) مجلة «الأوراق»، مقابلة مع سعدني، الشهر: خراج المصفر، ص 16.
- (10) سعدني يوسف: «أفكار ومفاهيم»، ص 31.
- (11) سعدني: «الأعمال الكاملة»، ص 461.
- (12) سعدني: «الأعمال الكاملة»، ص 476.
- (13) سعدني: «الأعمال الكاملة»، ص 384.
- (14) مجلة «الحرية»، العدد: 44/43، ديسمبر 1983، ص 46.
- (15) السعيد الزواقي، ص 235.
- (16) سعدني: «الأعمال الكاملة»، ص 334.
- (17) سعدني: «الأعمال الكاملة»، ص 343.
- (18) سعدني: «الأعمال الكاملة»، ص 72.
- (19) سعدني: «الأعمال الكاملة»، ص 72.
- (20) مجلة «الشعر»، ع 22 أبريل 1981، ص 146.
- (21) سعدني: «الأعمال الكاملة»، ص 156.
- (22) سعدني: «الأعمال الكاملة»، ص 150.
- (23) سعدني يومئذ يوميات النفس الأخيرة، الهفتاني، ص 124.

- 24) المصدر نفسه، ص 32.
- 25) المصدر نفسه، ص 32.
- 26) المصدر نفسه، ص 47.
- 27) سمعي، أفكار بصوت هائل، ص 79.
- 28) المبرية، عدد 42/83، ص 41/42.
- 29) أدونيس «زمن الشعر» دار الموند بوزوت، ص 3، ص 62.
- 30) سمعي، مرميات، ص 109.
- 31) سمعي، الأعمال الكاملة، ص 391.
- 32) المصدر نفسه، ص 132.
- 33) المصدر نفسه، ص 435.
- 34) المصدر نفسه، ص 425.
- 35) المصدر نفسه، ص 461.
- 36) سمعي، مرميات، ص 464/465.
- 37) سمعي، مجلة أوزان الشعر، الجزء خارج المصدر نفسه، 1.
- 38) المصدر نفسه، ص 58.
- 39) السرية، 42/83، نوفمبر 1983، ص 48.
- 40) المصدر نفسه، ص 58.
- 41) الأنايب، مجلة بوزوت، العدد 12/1979، السنة السابعة والمطرون، ص 4.
- 42) سمعي، الأعمال الكاملة، ص 44.
- 43) سمعي، الأعمال الكاملة، ص 47.
- 44) المصدر نفسه، ص 47.
- 45) المصدر نفسه، ص 48.
- 46) سمعي، مرميات، ص 32.



سأتناول في هذه القراءة صيغ نقاط
أحسبها أسلمية هي تحليل هذا النص
وهي: دوافع القراءة، ودوافع القراء
لإزاء تجربة الرحبي الشعرية عامة
والنص للعروض هنا خاصة، مدار
الدلالة في النص، تقنيات قصيدة النثر
على اعتبار النص الذي نحاوره هنا يندرج تحت إطارها، تجليات المصمود
والهبوط، الطاقات الإبداعية.

1. شبهة القراءة:

لجثرت «قصيدة حب إلى مطرح» للشاعر العماني سيب الرحبي
موضوعاً لهذه القراءة لكونها مستجيبة للتحويلات العسية والشكلية التي
طرأت على الشعر العربي في هذا العصر وتشكل جيداً لنا آلت إليه
قصيدة النثر وفق نموذجها القائم على التأثير في المتنفي وأبع، نطعماته
إلى الجمال.

إن الشعر العربي المعاصر، إلا نماذج نادرة منه، يواجه مشكلة حين
يقدم نفسه في إطار قصيدة النثر، يتجسد في تلك الأعراض ورهبها
الرفض الذي تتصهر فيه مواقف شريحة واسعة من قراء الشعر والثقفين،
ومن هنا لا تسعى هذه القراءة إلا لحاوره هذه التجربة التي تجسدها
قصيدة الرحبي بعيداً عن اللواقف المسبقة والروى الجائرة والأحكام
المصممة سابقاً، متحررة من العصبية فاتحة ذراعها لكل ما هو جاد
وجميل، معترفة للجديد بأحقية في الحياة إن اكتملت له أسبابها.

وهذا إنما هو اعتبار فني لا يعنيه ما علق بإتجازات الدارسين
النقدية حول أدب الخليج عامة والأدب العماني خاصة، من شبهات كثرية

التقليد التي رسم بها د. سميد علوش أبحاث كل من علي عبدالحق وعبد الحليم عبد الحليم ويوسف الشاروني التي تناولت الأدب العماني، أو شبهة تجاهل الموضوعية كما يظهر في ردود سميد الرجعي على مقالات بشرها جابر عصفور وصالح فضل وغيرهما في هذا المجال¹.

لا نريد الخوض في هذا المجال إلا من الناحية التي نشعر بأن جانباً من الكلام الذي أدخله أصعابه في باب النقد الأدبي انصرف من جادة الصواب، فاستحال ضرباً من العت ومانحة الموضوعية، مثل أن يُجرد علي عبدالحق مثلاً من كل فضيلة وهو من قدم للمكتبة العربية كتابين عن الأدب العماني أحدهما كان نواة أطروحة دكتوراه مقدمة لجامعة القاهرة وقد طبع بمواضع اتجاهات الأدب العماني في العصر الحديث سنة 1980م والأخر طبع بمواضع الشعر العماني مقوماته واتجاهاته وحسناته الفنية سنة 1984م، في رسالته لم يكن بين يدي القارئ من هذا الموضوع سوى كتاب عبد الله الطائي والأدب المعاصر في الخليج المطبوع سنة 1974م وهو كتاب لا يقتصر على الأدب العماني كما يتضح من عنوانه، من أجل ذلك يمدو علي عبدالحق من الأرائل المين أفردوا دراسات حالية في الأدب العماني باعتراخ د. علوش بمسألة².

بخش الظاهر مما إذا كانت الدراسات الختان قسمهما علي عبدالحق تصميدان أمام نقد د. سميد علوش أم لا فإن ذلك التجهد يسهم إلى حد كبير في توضيح صورة الأدب العماني التي تبدو غامضة في ذاكرة القارئ العربي، وليس ذلك فحسب بل إن طائفة الدراسات التي أنجزت في هذا الباب، مهما كانت دوافعها، تدرا شبهة تلحق بأدب الخليج عامة فهوها أنه لا يشكل حضوراً ذا شأن في المشهد الثقافي العربي المعاصر. وقد ذكر د. كمال خير بك ذلك صراحة في مؤلفه عن حركة والحالة في الشعر المعاصر.

إذا كلن د. علوش يتقوى بشيء من الدقة ووضوح الرؤية ما أنجز

قراءة نقدية في «قصيدة حب إلى مطرح» أحمد علي محجد

على معهد الدراسات الأدبية التي تناولت الأدب العماني مظهراً
عبد اللطيف عبد الحليم مؤرخاً مصداقاً للعدالة، وعلي عبد الحائق دا
نظرة قاصرة لرسمه وجهاً واحداً للأدب العماني⁽³⁾، فإن القارئ لمعجب
كيف سكنت عن دراسات أخرى انجزت في هذا الباب وهي لا تتميز كثيراً
عما صب عليه هنا جلم نقده⁽⁴⁾.

إن كتاب د. سميد علوش الذي أدخله في باب نقد النقد الأدبي
العماني، في جزء كبير منه، لا يعدو كونه تكراراً لما طرحه قبله كل من
سميد المسويحي وهادي العلوي وجامر عبدالله الجامر وصيف الرحبي
وغيرهم ممن نشر نقداً مسجماً على سمعات الجرائد اليومية كالشرق
الأسفل وملحق عمان الثقافي وصحيفة القدس، وليس ذلك فحسب وإنما
تراه يستمر عبارات لا ترقى إلى المستوى المطلوب مثل «نقاد الشلطة»
و«نقاد التريد للمسريم».

2. ردد أفعال القراء:

يجدر بنا قبل أن نلج النص الذي قدمه الرحبي تحت عنوان
«قصيدة حب إلى مطرح» عرض ثلاث ملاحظات تطول تجربته الشعرية:

أ - حداثة الرحبي في ضوء قراءة عبد اللطيف عبد الحليم:

لم ترق نتائج سيف الرحبي الشعرية عامة عند عبد اللطيف
عبد الحليم إلى رتبة الشعر، بما فيها مجموعته ورأس المسافرة التي
تنطوي على النص الذي نمرصه هنا؛ ذلك لأن الرحبي على حد قوله:
«وإن كتب كلامه على طريقة شعر التفعيلة والشعر للترجم، وإن مهر
غلاف كتابه بكلمة شعر، وإن عرّفه الناس من الجنة والناس بأنه شاعر،
وأشهر شاعر عماني يتخطى الحدود الإقليمية ظنيس بشاطع له عندي كل

هذا وأشد منه لأنه يكتب النشر ودعك من قصيدة النشر وخبر له أن يكون نكراً مجهداً من أن يكون من أهل الأعراف^(١).

ما يسترعي الانتباه في مقولة الباحث هنا أمران، أولهما أن الأراء تكاد تطبق، باعتراف الباحث نفسه، على أن الرحبي شاعر تخطت شهرته حدود الإقليم، ومع ذلك لم يترف بشاعريته فوضعه في طبقة لترجع بين كتاب النشر وكتاب الشعر، أو ما عبر عنه بمنطقة الأعراف التي هي وسط بين الجنة والنار، ثم يهاجتها الباحث بكلام آخر فيه ما يدل على شيء من الإعجاب بكلام الرحبي، فيورد في موضع آخر من كتابه الأنف، ولمسيف الرحبي كتاب أعاصي صدر مؤخراً في عمان بعنوان صنية واحدة لا تكفي لنهج مصطفى زامن النصاره فيه بمس شكري عبر مذكور مع صور خيالية اقرب إلى اللقطات ببر أحيانا وتفحص أكثر الأحيان على المتفرسين بالكتابة إبداعاً ونقداً^(٢).

وثانيهما: أن الباحث يضح تحرية الرحبي ضمن إطار قصيدة التفعيلة أو في مقام الشعر المتودم، ثم يذكر مصطلح قصيدة النشر في ذيل مقولته لأئمة، مما يدل على أنه لا يهتم بإظهار الموازن بين كل هذه المصنفات من الوجهة النقدية وهذه في الأصل رؤية تتحل عن موقف الباحث من الحدائث بصورة عامة، وهو موقف نقابي يميل إلى التفتت من جهة الإصرار على تجاهل الظاهرة الحدائثية في الشعر المعاصر.

من المعروف أن الصراع القائم بين الحدائث والتراث لم يسمح إلى وقتنا الحالي بصهر التناقضات الناجمة عن تصادم المعارف المصرية بالخيبرات التقليدية، ومن ثم يقف المعارف التي تعد إنجازاً حضارياً معزولة في محاولة لحماية نفسها من الدويان أو الانحصار في بوتقة الحدائث، في الوقت الذي تحاول فيه المعرفة الحدائثية أن تؤسس لنفسها وجوداً يهدأ عن تجليات التراث بكل صيغته ومعطياته، ومن هنا تصور العلاقة بين انحصار التراث وانحصار الحدائث، لا بل بين الحدائث نفسها

والتراث على أنها «علاقة يهينة طويلة الأمد لا تحسم إلا عبر تحولات جميدة للذئ، وانتقال منظومة ثقافية تقليدية إلى الحداثة هو في الغالب انتقال عسير مليء بالصدمات والجراح والتمزقات العنيفة لأنه يميز عبر شدة النار، أي عبر مطهر العزل الحديث والتفقد الحديث، وكل ثقافة لم تتجسم مثل هذه الثماناة المرة تقبل تراوح مكانها على عتبة الحداثة»^(٤).

ب - نصوص الرحبي من خلال تصنيف د. درويش:

عرض د. درويش في مؤلفه «تطور الأدب في عمان» تصنيف تصنيف الرحبي: الأول عنوانه «مقاطع من سيرة طفل عماني» والآخر «قصيدة حب إلى مطرح» تحت عنوان (شاعرية النثر)^(٥)، وهما نصان متباعدان من الشاعرية العسية إذ يمكن أن يدخل الأول تحت إطار المسرحيات، والآخر تحت مصطلح قصيدة النثر. وما يلفت النظر هنا أن الباحث في تجاهفه التقوازي بين هذين النصين لا يحرص على المصطلحات المبنية في هذا الموضوع فحسمه ونما يميز عن حيوته إزاء تصنيفه تحرية الرحبي عامة، لأن عبارته «شاعرية النثر» تمنح الرحبي التي موضع قلق بين الشعرية والنثرية، وهذا موقف لا يختلف عن موقف عبد الطيب عبد الحليم الذي عرضناه آنفاً، وهو التفسير القريب من حقيقة تجاهل د. درويش مسميات اجتازت مرحلة الخلاف والتشتت واثت إلى حالة قد تكون مستقرة اليوم مثل قصيدة النثر والسيرة الذاتية، والقصة»^(٦).

ج - قراءة للوسوي للعدالة في الشعر العماني بما فيها تجربة الرحبي:

أنجز شهر بن شرف للوسوي دراسة حول الشعر العماني انطوت على فصل خاص بقصيدة النثر ذكر في منتهله: «تتبنى شعراء قصيدة النثر في عمان كل مفاهيم ورؤى رواد الحداثة وشعرائها في مجلة شعر ومطبوعها في قصائدهم، وتستلجح أن تلمس في هذه القصائد كثيراً من عناصر الحداثة ومفاهيمها حسب رؤية الحداثة عند شعراء قصيدة النثر

حتى أصبحت قصائدهم نسخاً مكررة من قصائد النثر العروبية الأخرى»⁽¹⁰⁾.

هذا الحكم غير معقل وعلم ويلتقي مع اللوقيين في نواح عدة، إذ يكشف في الواقع عن موقف مناهض للعدالة، من أجل تلك لا يريد تمهيقاً، أو إدراك خصوصية تجارب شعرائها.

والحقيقة أن هذه الآراء الثلاثة التي أعيدنا تقييدها هنا تقضي إلى فكرة واحدة فصولها أن معالجة الظاهرة الحدائثة التي تجلت في الشعر المعاصر عامة وفي نصوص سيف الرحبي خاصة تحتاج إلى أمرين الأول الاعتراف بالظاهرة الحدائثة لتصطف عنايتنا بقصيدة النثر، وثانيهما معرفة الآراء المتنية لمسبة التي نستجيب لها فصيحة النثر. وهذان الأمران لم ينظرهما عند أغلب من عالج الظاهرة الحدائثة عند الرحبي، من أجل ذلك بدا التناقض واضحاً بين الأدلة التقليدية أو الدوق التقليدية والظاهرة الأدبية التي تمثل بقصيدة النثر.

3. تقنيات قصيدة النثر:

عندما تحول الدوق الأدبي إلى قصيدة النثر عبر عن إمكانية إنجاز صرب من الشعر يكاد يكون مفضولاً من تقييدات الوزن والقافية والرسالة الأسلوبية وضمن الديباجة وسمو المعاني ودقة الأوصاف ومقاربات التصاوير. ومثل هذا التحول أحدث صدعة هائلة ونوباً عظيماً في أوساط الثقافة، إذ شعر قراء الشعر الكلاسيكي بقلق بالغ إزاء ما يمكن أن تواجهه القصيدة العمودية التقليدية إذا ما استطاع كائن غير شرعي مثل قصيدة النثر أن يشق طريقه في الحياة، ولما تتضح ناز الرمن بعد، وقد بدأ يظهر إلى الوجود منذ بداية القرن العشرين في صور لمؤوبة مشتتة وأنماط متنافرة وإشارات عائمة وتصاوير مبتورة ونقاط متتابعة وأشكال متعاقدة، وكل ذلك كان كافياً ليغفل الدوق المؤسس على الخطاب

الرافعي واللغة المشرقة والبهان قباهر الذي امتار به شعر البارودي وشوقي وغيرهما ممن أعاد للقصيدة العمودية في العصر الحديث وجهها الناصع، من أجل ذلك تماظم القلق، وازدانت البحرة إزاء الواضع المحدودة التي أخذت تحتلها قصيدة النثر في نفوس بعض القراء الذين وجدوا في بعض نماذجها الجديدة ما يعبر عن أراماتهم الفاجعة عن حياتهم المعاصرة من جراء التحول المعرفي السريع الذي أخذت حياتنا تشهد بدءاً بالثلاث الأخير من القرن العشرين، خصوصاً ما تحقق على صعيد التكنولوجيا من منجزات مذهلة.

لقد أخذت قصيدة النثر تولد لنفسها علاقة جديدة مع القارئ المعاصر في ضوء ما آلت إليه الحياة الجديدة مرتكزة أساساً على التجمع بين المتناقضات كن تصمم الألفة إلى الجموع، والتمرد إلى الخنوع، والانتصار إلى الانكسار والجمال إلى القبح، ثم تصب كل ذلك لتصهوه في بوتقة العقل الحديث لتجسد معنى جديداً للحياة، في محاولة لإدخال تعديلات جدي على المخوفة الخاصة بمفهوم الشمو وأقسامه الحديثة. من أجل ذلك شكلت قصيدة النثر علاقات لموية جديدة صمم أسناناً شعرية لم تكن مأهولة من قبل لتكشف عن بعد جديد يوسع طرقاتاً من العلاقة الجديدة بين الإنسان والمليمة.

إن الإنسان المعاصر لم يعد يتعامل مع الطبيعة على أساس سلمي، ومع ذلك يريد أن يعيش سالماً وهو يمارس عملاً تطريهياً معتمداً عليها، إذ لم يكلف باستنزاف طاقاتها واستهلاك مواردها وإنما ضاعف من نسبة التلوث البيئي من جراء التحول من المعرفة التأملية إلى المعرفة التقنية.

في ضوء التكاليف المادي الذي آلت إليه الحياة المعاصرة ظل أصحاب المال أن يوسع الشمر أن يتجح في تحقيق التوازن بين الحاجات المادية المتزايدة والحاجات المعنوية على الدوام، غير أن قصيدة النثر

خفّلت الأثراني التي تتطلب من الشعر إيجاد ذلك التوازن الذي كانت تنهض به القصيدة العمودية والحرّة (التمهيلة) وخصوصاً في صورها الرومانسية. وذلك لما تمثل شعراء قصيدة النثر مفهوم الحدائق بدقة متنامية، فحاولوا تجاوبهم الشعرية في صورة من صور التكنولوجيا، بمعنى أنهم مارسوا الفعل التطريبي نفسه الذي مارسه التكنولوجيا ولكن على صعيد التركيب النقيّة والأنساق الشعرية.

إن ما يمارسه الإنسان من عدوان ضد الطبيعة بحجة التقدم هو المحور الذي تقوم عليه الحدائق، ولهمت الحدائق الشعرية بمنأى عن ذلك التحول؛ لأنها في واقع الأمر تستهلك ما تقتنيه الذاكرة الإنسانية من معارف تدحل في إطار المعارف التأمينية البطرية لتحولها إلى إنجازات حقيقية معارلة فتلح خط التطور نفسه الذي سطت التكنولوجيا في هذا العصر.

لم يكن التحول الحدائلي التمتي على مستوى الملموس بل على المعارضة نفسها الذي لقيه الفحول «حدائلي» على صعيد الشعر. حتى لو كان استنزاف الطاقة وهدر الموارد والتلوث أقل ضرراً من البحث في أنظمة اللغة والصور الأدبية التي حصنها الدوق المني عبر الحصور

لقد اقتنعت قصيدة النثر بجملة الكون الشعري الذي بدأ من منظور أهل الحدائق متعجراً داخل أسوار الذاكرة الإنسانية. ولهذا جوهرية بضرارة وعُدّت عملاً غير مشروع، لأنها تصيب جسد المعرفة التراثية بكثير من التشوهات، غير أن تلك التشوهات التي تحدثها قصيدة النثر في التراث لا تختلف عن التشوهات التي تلحقها التكنولوجيا في الطبيعة، واليوم يتماهم الإحساس بالحظر من جراء انشغال قلب الأرواح والاحتباس الحراري وغير ذلك مما ينجم من التلوث البيئي.

إن قصيدة النثر إنجاز حصاري لها ما للتكنولوجيا من منافع ومضار، ولعله من الغريب حقاً أن تعيد الحدائق الملمية بصورة تحول

تكنولوجي، وتلقي قصيدة النثر كل هذا الرهص لمجرد خروجها على
النسق الثقافي للوروث.

وما من شك أن رهص قصيدة النثر لا يعني أنها ليست موجودة؛
ذلك لأن مضمار الحياة يشتمل على للتناقضات، وقصيدة النثر تحاول
إثبات صلتها بالحياة من خلال تلونها بالتناقض بدءاً بعنقوتها الذي جمعت
فيه بين (قصيدة ونثر)، من أجل ذلك سوغت لنفسها منذ البدء الأطلاق
على ما أنجز من أفكار معاصرة خصوصاً في الغرب، لا لشيء إلا
لاستحداث أسلوب شعري مرن يستجيب للتغيرات للمعارضة التي تشهدها
الحياة، والحقيقة أن النهضة العربية لم ترفض الحدائق الشعرية لكونها
خروجاً مافراً على التراث الشعري العربي فحسب وإنما لاعتراق كثير
من ذوي النوجه الحديثين إلى الحدائق العربية تكاد تكون بمسحة أخرى
للحدائق العربية. فهـو ذا **أمين الريحاني وهو من أوائل الشعراء الذين**
أنجزوا نصوصاً قريبة مما اصطلاح عليه فيما بعد بقصيدة النثر، يصرح
في مقدمة ديوانه (هذاف الأدبية) أنه يهتدي تحالوب الحدائيبين
الفرعبيين الذين ابرزت أشعارهم تحت مسمى (les vers libres)
والإنكليز فيما أطلقوا عليه اسم (thfree vers) وقد سمى الريحاني هذا
الضرب من الشعر «الشعر المطلق» ووصفه بقوله: «هو آخر ما وصل
الارتقاء الشعري عند الإفريق، وبالأخص عند الإنجليز والأمريكيين،
فشكسبير أطلق الشعر الإنجليزي من قيود القافية، أما وولت وريتمان فقد
أطلقا من قيود المروض⁽¹⁾، وبالفعل استقرت نماذج قصيدة النثر بعد
الريحاني في مضمار يتطلى فيه الشعراء الوزن والقافية على حد سواء،
أي النموذج الغربي دون تعديل.

لم يقف الأمر عند تمثل التجارب الحدائبة الغربية فعصم، وإنما
استمرار منطوق قصيدة النثر تسميتها وعناصرها من مباحث المربين في
هذا المجال، كما فعل أنمي الحاج في مقدمة ديوانه (كز) إذ نقل عن كتاب

سوزان برنار للمسمى «قصيدة انثر في يودليز إلى أيلمتا» بعض المقومات التي زعم أن القصيدة الحديثة المربية لا تقوم إلا عليها كالإيجاز والتوهج والمجانة^(١٠). وأضاف غيره عناصر أخرى كالتماسك الداخلي أو الإيقاع الداخلي. وقد بدا لبعض شعراء الحديثة أمثال أدونيس بعدل أن قصيدة انثر التي قُسمت من العناصر القوية ما قيمته قد تكونت بطوابع المجتمع المربي فقال: «إن الحديثة الشعرية هي المجتمع المربي تكاد تضارع في بعض وجوها الحديثة الشعرية المربية»^(١١). وهذا بالطبع لم يكن صوتاً منفرداً في الساحة الثقافية المربية التي ترى القصيدة الجديدة إنجازاً عربياً خالصاً بقول الفلاح «القصيدة الجديدة تشكل في واقع الأدب المربي المعاصر أخطر إنجاز وأعظم تحدٍ معاصره»^(١٢). والواقع أن القصيدة الحديثة والثيرة حاصلة لم يحقق كل هذا النجاح الذي تصوّره لدايموس عنها ذلك لأنها لم تجر بعد مرحلة الخلاف الواسع الذي لا يزال على أشده بين قراء الشعر اليوم.

4. للدار الدلالي:

تبدو الظاهرة الأدبية في قصيدة فنثر عصبية على التعديد. إنها على غاية من التشتت والاعتداد لكثرة العناصر المنصهرة في بوتقتها، تلك التي تبدو للتمائل متناظرة إلى حد بعيد، غير أن النص يعمى على الدوام إلى إبرازها مؤتلفة في تسبيح لغوي متماسك.

لقد قدم سيف الرحبي قصيدته «قصيدة حب إلى مطرح» ممبراً فيها عن خلاقة متميزة بالمكان، إنها علاقة على غاية من الخصوصية لأنها متغلقة في الذاكرة مثل تعمقها الواقع بأنماذه المختلفة. وإذا كان العنوان يشي بالآفة والشاعرية في أن، على اعتباره جعل كلمة «قصيدة جزءاً من المنوال، إلا أن ذلك ليس مؤشراً على أن النص يتحرك في أرض

قراءة نقدية في «قصيدة حب إلى مطرح» أحمد علي محجد

ممهدة، بل سبوح للمعبر عن تلك العلاقة في بحر من التحولات على
صعيد الهنية المنوية والفكرية:

وحين تمعدت لأول مرة على شاطئك

الذي يشبه قلباً نبضاته منارات

ترعى قطماتها في جبالك، الممتدة

هبر البحر

أطلق منجنيق طقواتي

واصطاد نورساً ثالثاً في زهيق

المفرد

إن قابلية التحول التي **لصمت بها للوجودات التي يتطوي عليها**
اللكان الذي يجمده النص هنا اسمعت على صهر ما لا يأنث في الواقع
لهندو في القصيدة على غاية من الانسجام، وكان يكفي أن يذهب النص
روحه في تلك الموجدات لتزفل متاعمة معمة بالحياة فالشاطئ هنا
سرعان ما يتحول إلى قلب للقلب دلالة عميقة في هذا الموضع، فهو
موطن للشاعر والانفعالات، وعندما يندو الشاطئ قلباً فيه ما يشير إلى
القرب النفسي من المكان، أو أن الذات والمكان اتحدا في تشكيل فريد.

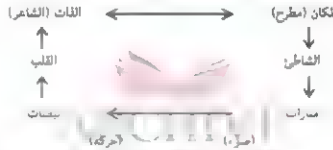
إن الصورة هنا لها صفة الاستداد، أو أنها ذات طبيعة تدنيها من
للتشهد الرحب الذي يتطوي على جزئيات كثيرة، وإذا ما تابعتا للشود هنا
بلاحظ كيف تتحول للنارات إلى بهضات كتبضات القلب، ثم تمتد تلك
للنارات هبر الشاطئ لتتحول إلى قطمان ترعى في جبال مدينة مطرح.

يتوغل النص في الذاكرة ممهرا عن قدرة فائقة في استمطار أدق
التفاصيل التي تشكل علاقته بالمكان. تلك التفاصيل التي تشمل في
القصيدة على صورة رشقات منجنيق الطقولة تحظى في نهاية الأمر

قراءة نقدية في «قصيدة حب إلى مطرح» أحمد علي محبد

بصيد وفهر من الذكريات، وفي ذلك رغبة في انقضاء رحلة الاغتراب والهمد والجفاء عن المكان من الناحية النفسية على الأقل.

إن الصورة التي تتأسس في النص تشتمل على أشياء تندغم وفق رؤية كونية خاصة للمعالم والكون. وقد غدا المكان والذات عنصرين من عناصر لوحة رحبة لتصهر فيها الجزئيات لتتحول بمجرد أن تلامسها يد الفنان إلى أشياء خارجة عن طبيعتها المكونة لدينا، إن تلك اللوحة ترونا كل شيء وكأنه قد تحول عن طبيعته على النحو الآتي:



ونلاحظ من خلال هذا التشكيل أن علاقة التشابه بين الأشياء وكأنها قد انفتحت، ليعمل عليها مفهوم التحول، ويقف مفهوم التصادف فكانت لتُستكمل به الرؤيا، يقول:

منجومك أميرات الفرائج

وفي ليل عريك الشريب تضيئين

الشموع لضحاياك كي تجري

طريقهم الهاوية

أبشر طيورك البهيرة لأففل

وحيداً أعصفي لاس

طفولة نضك التيق من

ضفاف مجعولة

تمزق عواصفها أشربة

للرقب

كم من القراصنة سفحوا أمواجهم

على شواطئك

الكتلة بنزف الشريان

كم من التجار والفراخ

صهرك في الحلم

تتمثل العلاقات الضمنية هنا على النحو الآتي

الحرم	•	البحر
المرح	•	الحرب
شموع	=	هاربة

وعلى هذا النحو تصهر علاقات كثيرة كانت تمثل حواراً حاداً بين الوجودات، غير أنها في الوقت نفسه، في ضوء أسلوب التضاد أخذت تؤسس لنفسها وجوداً جديداً، وكأنما قد تولدت من جديد، وفي ذلك بالملح إثراء للدلالة، وهذه الزية التي يتبعها التضاد هنا تتضافر وتتناسق مع ما تحيل إليه الأنشاق اللغوية في النص من مجالات متعددة تتحرك فيها الدلالة، فلو أمعنا النظر في عبارته، منجومك أمهات القراخه لوجدنا الدلالة مترجعة بين مستويين.

I الفراغ ————— يعني ————— «الكون»

أميرات الفراغ = أميرات الكون

وعليه تبدو نجوم مطرح أجمل نجوم الكون؛ لأنها بمقام الأميرات

I. الفراغ ————— يعني ————— «العطالة»

أميرات الفراغ = أميرات لا تشغلن إلا بالزينة

يمس أن نجوم مطرح أكثر المجوم جمالا، لأنها بمقام الأميرات
اللاتي لا يشغلن إلا بأناهن.

يتحرك النسي من عبر الرمان ليستمرس تاريخ مطرح الذي استقر
في الذاكرة ويروي لما كعب كانت تعش لحظات حلق مع صباين دمع
نفر منهم حياته ثعاً لدلت المشق ولم يكن المصبر الذي وأحبه هؤلاء
الصادون في رحلاتهم الشاقة للبحث عن الرزق ينس من مقدار الحب
الذي كان يلامس شعاف قلوبهم وهم يرفلون ذلك المكان مساء.

ومن سحر ذلك المكان الذي يتجسد في المص أن روح النديمومة
تهيمن عليه، وتعمل من دقات الحياة هي قلبه غزيرة لا تشب، ويقضل
تلك النديمومة ترى النسي يروي لك كيف انقضت آجال القراصنة والتجار
والغزاة الذين لم يمتنعوا أكثر من سفح أمجادهم، وقد مروا بالمكان
كطيف حائط ثم اقتشروا، لنش مطرح صامدة في وجه الزمان.

دكم من الأطلال متحولا جثونهم

مثل ليلة بهيجة

لعيد ميلاد غامض

الشريون أتوك من قراهم

حاملين معهم صيفاً من الذكريات

مطرح الأعياد القزحية البسيطة

والأصناف المخمرة في الجرار

النشأ نهيت بنا بعيداً

وأنت مازلت تتصلقين أسوارك القديمة

وما بين الطاحونة والشماب

يتلقا الحطابون

صباحات بطورها النسيان سرورها

هذه القلاع بنيت هكذا تحاور

أشباحاً في عطلة ملالٍ سيح

بنات آوى يتجولن جريعات

بين ظلالها كموت محتل

إن مطرح شاهدة على جوانب متفابرة من الحياة. إذ لم نزل نسمع
بأذن الشاعر ونس صهكات الصغار، وجلبة القريين الذين جأهوا المكان
وهم يلهمسون الثياب الملونة، وتطلع على ما تطويه القلاع من أسرار
حفظتها في أزمنة انقضت، ولم نزل المدينة في أول صياها.

وهو حيث كنا نرى صبر مسافة قصيرة

ثباتاً يشق جبالاً في مفارقة

لم أنسك بعد كل رحلاتي التعمية

لم أنس صياحك وبرصالك النائمين

بين الأشجار

حين تمتعت لأول مرة

كان البحر يشبه أيقونة

في كف حضرت

لأنه كان بعداً حقيقياً يشرح زيم

في خطاب نساء يهلمن بالرحيل

حين تمتعت لأول مرة

لم أكن أعرف شيئاً مما

ارتجافة مصفوف

في خضورك الممتلئ

إن مباركة «حين تمتعت لأول مرة» تكررت ثلاث مرات في بدء النص وقبيل نهايته وفي النهاية، ولهذا التكرار دلالة مهمة مما نوحى من جهة البناء باستدرة النص أو تكوره، على اعتبار أنه بدأ بعبارة ثم أكتمها فبهل الحتم وبعد ذلك انتهى عندها وهذا النظام البياني أدخل في الشكل الدلالي الذي يعكس الشكل الآتي.

رسمه تصور من الأصل

من المعروف أن البناء الدلالي موصول بالذهنية الإسلامية التي تحاول إخراج أغلب نتاجاتها الفنية سواء أكانت فنوناً قولية أم مسموعة

وفق للخطوط المتعينة أو الدوائر، فهي معارض أحاديث العامة في الحكيمات كثيراً ما يعمد المتحدث إلى التكرار أو ما يوصف به «اللف والدوران» بغية التأكيد أو الإشارة إلى أهمية الجزء الذي يكرره في كلامه. وفي النماذج الأدبية نثرية أكانت أم شعرية نلاحظ الأسلوب ذاته حيث يخلق كثير من الأدباء متاهاتهم بمعارف افتتحوها فيها تلك النتائج كما هو الشأن في النص الذي بين أيدينا، مما يشي كما قلنا بالاستدالة في بناء الكلام، وإذا ما تأملنا الممارسة ذات الطابع الإسلامي نلاحظ أنها تنزع إلى الدوائر أو أوصافها أو للتعقيدات من الخطوط كما هو واضح في شكل القباب والقناطر والأقسام العلوية من النوافذ والأبواب، يضاف إلى ذلك أهمية الطواف والدوران من الساحة الدينية في حين تلب الخطوط المنكسرة والرواها بشكائنها، لمحتمة على وأجداث الممارس والممارس التي تعود هي أصلاً إلى الحاصلتين اليونانية والرومانية.

إن النص الذي بين أيدينا لا يمثل نظاماً أو هيئة لغوية معزولة، وإنما يتصل بنظام أشمل وهو، حسب قراءتنا التصور الإسلامي للبناء الأمثل، وهذا التصور بدوره موصول بنظام أوسع وهو النظام الكوني القائم أصلاً على فكرة الدوران بدءاً بأصغر الموجودات كالذرة وانتهاءً بالشمس. قال تعالى في محكم تنزيله: ﴿وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ﴾¹.

5. التشكيل اللغوي:

عبر النص عن علاقته المميزة بالمكان في قالب فني يسمح له بقدر واسع من الحرية على صعيد التشكيل اللغوي. أقصد ما تنهضه قصيدة النثر لشاعر من حرية تجعله بعيداً عن مقارعة أساليب فنون الشعر في الصياغة وقوة التشهير، غير أن للواجهة مع اللغة كانت أمراً لا مفر منه؛ تلك لأنه أراد أن يعبر عن التجربة تمهيداً فريداً، بعد أن كاد من سبقه أن يستوفي صور التشهير الشموي الأمثل مستهلكاً جل طاقات اللغة الشعرية

وتبسيطاتها الجمالية، من أجل ذلك عمد على مستوى الاستخدام اللغوي إلى تفكيك النظام التركيبي للمباراة الشعرية التقليدية في محاولة لإعادة تشكيل أنماط قاندة على استعمالها أفاق التجريد والتعبير عنها تمهيداً متميزاً.

بدأ تشكيل النص من الناحية اللغوية على هيئة أسطر متباينة من حيث الطول، وقد ترجع عدد الكلمات في تلك الأسطر بين كلمة واحدة وست كلمات، والسطر لا يغطي على عبارة كاملة دائماً فقد يكون جزءاً من عبارة، وقد يزيد عنها في بعض الأحيان.

ينزع النص في كثير من عباراته إلى الاسمية نزوعاً واضحاً، ويمكن أن يلاحظ المرء ذلك من خلال الحذف الهائل من الأسماء مقابل عدد قليل من الأفعال. لا نريد تبسيطها في النص من نمية تلح في الطعام حتى نكاد نمر لا نستطيع من الأفعال إلا ما يكفي لشخص المباراة بالحركة الكافية لتقدم النص تقديماً طفيفاً وهذا لم نرد سمية الأفعال من 15 بالمائة من مجموع كلمات النص⁽¹⁴⁾ بحسب الاستخدام المعلى على عموم النص كما يبينه الجدول الآتي

عدد الأفعال	عدد الحروف	عدد الأسماء
142	49	34

ومن الملاحظ أن الفعل يتصدر أغلب المبارات في أول النص، ثم يتراجع في سائر الأسطر التي تنقضي بعد ذلك ليترك الأولوية للأسماء أو الحروف، ولهذا مؤشر واضح يدل على النص يهتج إلى التباطؤ والحد من الحركة للتوسع في الوصفية وتقوية الجانب التأملي.

إن التوسع في استخدام الصيغ الاسمية على حساب الفعلية كما أشرنا غابت الحد من الحركة بقول:

«القرورى أتوك من قراهم

حاصلين معهم صيداً من الذكريات

مطرح الأبعاد للفرجة البسيطة

والأمنيات المحمرة في الجرار»

في هذه الأسطر الأربعة تتجلى روح النص في نزوعها إلى الاسمية، حتى وكأن التجربة تدوب في بحر من الأسماء ليهبى التأمل سيد الموقف، على اعتبار أن الأفعال تمد مصدر الحركة والنشوب، في حين تهيد الأسماء الوصف والنهوت والتأمل، والتركيز على الاسمية هنا أدى غرضاً جمالياً على اعتباره يتسق والتجربة القائمة أساساً على تأمل علاقة النص بالمكان.

إن من ظواهر المنزوع إلى الشبهات في النص الامتداد بالجملة امتداداً مسرفاً، إذ الجملة لا تقوم فيه على ما يمثل وحدة في الكلام، وإنما تجدها حافلة بالزيادات، وقد تكون كثافة الإضافات وصيغ العطف والوصف في مصدر الإطالة على صمد الهند العموي للمبارة وهذا في الواقع ما جعل النص مكثفاً في باب التأمل

لا شك أن أسلوب الإضافة يضافي على الجملة نوعاً من التماسك لإلغائه الفاصل بين المتضامين فقلوه: «رعيق الصيف، أميرات القراع، أشربة المراكب، نزهة القريانة» يدخل ضمن إطار الإضافة التي تعد من ثلزم المباراة، وهي في الوقت نفسه وسيلة للامتداد بالجملة، وهذه الوسيلة وإن كانت أسراً ضرورياً في الخطاب الشعري التقليدي، تستلزمها إلزمة الوزن في كثير من الأحيان إلا أنها في قصيدة النثر قد يكون فيها ما يهين عنصر التكثيف.

أما أسلوب الوصف فظاهر في النص على نحو واسع: «لهلة بهجة، أسوارك القديمة، بهراً حقيقياً، مسافة قصيرة...» فيقيد فيما يفهم

تعتبرن للوصوف، أي التوضيح والتفصيل، ويوحى أيضاً بامتداد العبارة الذي يعد من الإيهام في بعض الأحيان.

وكذلك قد يؤدي أسلوب المطف الشائع في النحن؛ «التجاذرة والفزارة، الطاحونة وللشباب، سياديك وبرصاك...» دوراً مضاداً لتقنيات قصيدة النثر من جهة إسفاف القارئ على التمس الدلالة المقصودة التي تريد أن تكون سابعة أو غير ممكنة.

إن كثيراً من نماذج قصيدة النثر شملت نفسها مجرّدة من أدوات الربط وتخلت عن وسائل كثيرة اسمها التوثيق القديم في مجال التعبير الشعري، وتحولت إلى الإشارات والرموز. ذلك لأنها لم تكن ممتنّة إلا بتعقّب التماسك الداحي على مستوى البنية الانفعالية والفكرية على حد سواء.

6. تجليات الصمود والهبوط:

تقدم قصيدة النثر نفسها على شكل جرعات متتالية تلمس وتتضح بحسب تفصيلات التجربة. والنفس الذي بين أيدينا يمثل في قرارته طموح للنشئ في إبعاد مس فريد عني سميد اللمة على نحو خاص، من أجل ذلك ظل الإحساس بالشعر قوة ضاغطة على مخيلته لينتج في النهاية خطاباً يدهش المتلقي، أو يحدث لديه مسافة من التوتر تدعوه إلى تأمل النص، وما أنجر في الواقع يشي بأن الشاعر قطع شوطاً في التفكير باللغة، ومع ذلك لم يستطع إنجاز لغة متميزة تماماً في صمودها أو نهوضها بكل جزئيات التجريدية، وإنما أنجز لغة تترجع بين الصمود والهبوط، وفق تصورات النقد الحديث.

ولعل أهم جوانب اللغة شفافيتها تتمثل في قوله: «زعيق السفن، أميرات الفراغ، كي تنيري طريقهم للهاوية، سقعو أمجادهم، طفولة نفضك، الأمنيات المخمرة بالجرار...» فهذه المهارات تصمد إحساس

قراءة نقدية في قصيدة صبا إلى مطرحه أحمد علي محيد

للتلقي، وتخلق لديه توتراً يدعو إلى التفكير هي الدلالة المقصودة، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن مثل هذه التمهيلات ذات صلة قوية بتقنيات قصيدة النثر التي تريد أن تؤمن لنفسها خطاً جديداً لا يفتح تماماً ولا ينطلق تماماً على القارئ وإنما تتوهج الدلالة بين وضوح وخفاء، وهذا هي الواقع ما يشكل العمق الفكري للخطاب.

وتقابل هذه المهارات بمهارات أخرى شديدة الصلة بالوزن والشعري كقوله:

حين تمددت لأول مرة على شاطئك

الذي يشبه ظلاً نبتاته منارات

ترصص قطمانها في جبالك الممتدة

صبر البحر،

فالدلالة للهمة هنا تتحرك حول علاقة الشاطئ بالقلب التي تكون صورة ظلية على غابة من الجهال لا يضرب بها شيء سوى أنها مفصلة واضحة الأبعاد، وهي إضافة لذلك معمة بالتضمينات والجوهرات، وهذه الصورة وإن كانت ترصص الدون الكلاسيكي إلا أنها لا تتماصب مع الطهمة الإشارية الماتمة للغة في قصيدة النثر. ومثل هذه الملاحظة تطول قوله:

وكان البحر يشبه أيقونة

في كف مفريت

لأنه كان بهراً حقيقياً يسرح زينه

في مضارب نساء يحلمن بالرجل

فقصيدة النثر لا تحارب الوضوح بمقدار ما تحارب الأسلوب التي تمهر به اللغة عن نفسها. فتقوله «لأنه كان بهراً حقيقياً» فيه معنى التمايل

والجباشرة وهذا أسلوب مضاد للإيجاء والرمز اللذين يتركبان اللغة سابعة في فضاء رطب لا يتعصر، لتعود في النهاية إلى طهيبتها الأولى طليقة من أسر الأنماط والنظوم التي لبثت فيها عبر الأرملة القتالية، إنها طليقة مطلقة إشارة نهر المندود إلى الملامندود الوضع الراهن إلى المهيورة، والفتات إلى الحركة.

7. الإيقاع

لم تكن قصيدة النثر وفيه لتاريخها الشعري؛ لأنها سمعت منذ ظهورها إلى تحطيم عناصر هيئة مستقرة، وقد أرادت أن تشكل من نفسها نقطة فاصلة بين «عاصي الشعري» وحاصره، من أجل ذلك يرتد سبيلها إليها أو أنها قصيدة بلا تاريخ وقد كان عسى شعراء قصيدة النثر وهم يصوغون نحاريهم وفق هذا الشكل الفني أن يوسموا كثيراً من القيم التي تميز من مكانة الشعرية فيه على صعيد الكلمة والمهارة والإيقاع. ولكنهم فعلياً لم يظهر مهارة في هذا المجال عسى الاطلاق، وهذا أمر كان مقصوداً فيما يبدو إذ لم يتعمق الشاعر الحديث في اختيار كلماته، لاعتقاده بأن الكلمة ما هي إلا صورة صوتية للمعنى وهي بعد ذاتها ليست بشيء على اعتبار أن التجارب الحديثة تريد أصلاً التزول باللغة إلى الواقع، لتكون قادرة على التمهيد عن أدق حلقات الوجدان ووضعات الفكر. ومن جهة العبارة لم يعد الشاعر الحديث يحد بانظم وتجويد صياغة التراكيب؛ إذ النظم عنده ما هو إلا سجع للكلمات، لهذا سعى إلى حلحلة نظام الجملة وتقطيع أوصالها والتوسع في استخدام الإشارات والنقاط والأشكال المطبعية المختلفة، لا لشيء إلا ليعبر الكلمة ويطلق اللغة لتبحث على الدوام، ولهذا ترى في كثير من نماذج قصيدة النثر مفردات متناظرة ضمن العبارة وليس للمهارة وطليقة إلا أنها شكل أعم من الكلمة. وهذا كله يجعل قصيدة النثر فقيرة من الجهة الإيقاعية، أو أن

إيقاعها لا يمهت من جراء اختلاف الألفاظ داخل العبارة، أو جريان بعضها أخذاً برقاب بعض، ولا يتألى من جراء إقامة الوزن أو مراعاة القافية، وإنما انبثت الإيقاع هنا من خلال التكرار بنوعيه اللفظي، لونية إذ تحولت الحركة الخاصة بالتهنؤ إلى لون حين تحولت التهنؤات إلى منارات وفق التصور الذي جاء به النص هنا. وقد حدث التجارب الإيقاعي من خلال تكرار هذه اللفظة وغيرها مما يشي بالتكرار اللوني في عبارات ثالثة هي النص مثل قوله: «طفولة نبضك...» فالتهنؤ هنا ارتبط بالمصابق وبذلك يتشكل الإيقاع بصورته اللونية، ثم يتسق مع إشارات لونية أخرى مثل قوله. «مطرغ الأعياد الفرحية» إشارة إلى (ألوان قوس قزح) وقوله «في ليل عريك تصبئين» إشارة إلى (الإضاءة) وقوله: «الأملات المحمرة بالجرز» إشارة إلى (لون الحمررة) وقوله «كي تنهري» إشارة إلى (الإبرة)... وهذا كله له كبر الأثر في توليد الإيقاع في النص. وهو وإن لم يكن أسلوباً جدياً إلا أن قصيدة الشرح حولته إلى تقنية تمير به عن حاجتها إلى الانسجام ولكن وفق تصور جليل.

وهو يقول إن النص الذي بين أيدينا أعاد تشكيل العالم بصورة مشيرة عبر أنساق لغوية مؤثرة إلى حد بعيد، وفي ذلك الصنيع مضافة قطعها في التعمير عن الظاهرة الشعرية تمهيداً يتوحى منه المنشئ مخاطبة الدوق المعاصر والنقد المعاصر بما هو موصول بالحياة المتجددة على الدوام، وقد استطعنا مجاورته والتواصل معه على نحو ما يؤكد صلتها بالهالة والفن في وقت واحد.

الحواشي

(1) ينظر:

- علوش، سميد (المروحة الثلاثة الملهجية في نقد النقد الأدبي المعاصر) (الناصر) ص. 148 وما بعدها

- الرحيبي سيف (حوار الأمكة والوجوه) ص: 276 وما بعدها،

2 - أحمد د علوش جدولاً أحصى فيه بعضاً من الدراسات والأبحاث التي أسهرت حول الأدب المعاصر وقد تصدر كتاب هذا الخالق سلسلة المؤلفات التي ذكرها الجدول، انظر (المروحة الثلاثة الخفيفة).

(3) علوش، سميد (المروحة الثلاثة...) ص: 148، 160، 217.

(4) للتوسع ينظر إلى عبداللطيف، عبداللطيف (في الشعر المعاصر) ص: 46 خصوصاً فيما يخص بمناقشته مقفمة ديوان (على ركاب سمهور) لشبغ هيدالته الخليلي فكان في تمثيله على مفهوم همود الشعر وعمره كلام المروفي في هذا الباب بقصد أحمد درويش التي صرح في معرض مناقشته مقفمة الخليلي أنف ذكرها في كتابه (تطور الأدب المعاصر) 1. همود الشعر يتناول صد الأديبين الاقتصاد بتكر الطلل والوصف، وهذا وهم

(5) هيدالته، عبداللطيف (في الشعر المعاصر) ص: 71.

(6) نقمة ص: 74.

(7) سهيل، معمد / بحث بسوان (النهولات الفكرية الكبرى للتعائلة) مجلة فكر ونقد، العدد 2 أكتوبر 1997م، ص: 78.

(8) درويش، أحمد (تطور الأدب في عمان) ص: 262.

(9) ينظر فيما يخص مرحلة التشتت التي عرّفها مصطلح قصيدة النثر خصوصاً إلى بحث موانة مصفيدة النثر وإشكالات التصفية... والتشعر في مجلة بزوى العدد 29 يناير 2002م.

(10) لوسوي، شبر (اتجاهات الشعر المعاصر) ص:

(11) البريماتي، أمين (هتاف الكويدية): المقدمة.

(12) في مقابلة نشرت في مجلة بزوى - العدد 291 الصادر في يناير 2002م، نفس

الاسم الساجدة للأدب بالتجريب الشعري السطحية العربية صمما نظمه من اشعار
الدرج تحت مسمى قصيدة النثر، واعتزف أنه لاقتبس من أدونيس لصيغة قصيدة النثر
من كتاب سوزان برنار الحمار إليه أنفأ. والواقع أن تجارب اسمي الحاج هي مجال
قصيدة النثر ليست النموذج الأمثل الذي يمتزج به النقد المعاصر، فهو أنه وفق في
المقاساته من العربية في هذا المجال، لكثرة دورتها في أبحاث الدارسين فيها بعد.

13) أدونيس (خاتمة لنهايات القرن) نقلاً عن كتاب عبدالمعز المفلح (أزمة القصيدة
العربية) ص 15.

14) المفلح (أزمة القصيدة العربية) ص: 14.

15) مودة هي لية 48.

16) في المس لا يستقيم الشاعر إلا نحو ست وثلاثين صيغة فعلية مقفلة مائة
وعشر صيغة اسمية، أي أن سميت الصيغة نحو 24 بالمائة من مجموع كميات النص
وهذا قليل إذا ما قورل بمسومن وشواهد كثيرة تدع إلى الصيغة كقول شاعر:

أنت ضحييت لم فاست هوجعت ظمأ توات كابت النفس ترقى

وقول الآخر

فدقت وجبت واسجرت واكطت منو جن هيمان من المنى جعت

المصادر والمراجع

- 1) أبو جهلة، حليل (الحنلة الشعرية العربية بين الإبداع والتطوير والنقد) دار الفكر اللبناني، بيروت 1995م.
- 2) الحاج، أنسي (ترن) دار مجلة كائن ط 1، بيروت 1960م.
- 3) درويش، أحمد (مدخل إلى دراسة الأدب العربي) 1992 و(تطور الأديب في عمان) دار شهاب للطباعة والنشر القاهرة 1998م.
- 4) الرحبي، سيف (مدية واحدة لا تكفي) لتبج مصطفى رؤاس المصايف المطبعة الشرقية، عمان 1989م. و(حوار الأمانة والوجود) مسقط 1999م.
- 5) الرحبي، أمين (عكاف الأودية) بيروت 1910م.
- 6) الشاروبي، يوسف (في الأدب العربي) ط 1 دار رياض الريس 1991م.
- 7) الملتاني، عبدالمنعم (الأدب المعاصر في الخليج) المنظمة العربية للثقافة والعلوم، القاهرة 1974م.
- 8) عبدالمنعم، عبداللطيف (في الشعر العربي المعاصر) ط 1 مكتبة بيضة مصر 1989م.
- 9) عبدالمنعم، علي (اتجاهات الأدب العربي في العصر الحديث) ط 1 القاهرة 1980م. و(الشعر العربي مقوماته واتجاهاته وحداثته الفنية) دار المعارف 1984م.
- 10) علوش بن سميد (أطروحة الثقافة الخليجية في نقد النقد الأدبي المعاصر للمعاصر) الرياض 1999م.
- 11) المفاتيح، عبدالمنعم (أزمة القصيدة العربية مشروع لمساق) دار الآداب بيروت 1985م.
- 12) الموسوي، شيرين شرف (اتجاهات الشعر العربي المعاصر) مسقط 2000م.
- 13) مجلة فكر الرياض/ وتقد العدد 2 أكتوبر 1997م.
- 14) مجلة نزوى مسقط/ العدد 291 يناير 2002م.



تمهيد

يصعب أن نتناول أي مؤلف لـ محمد مفتاح وتقدير مآثره، ونكتشف من خلفياته للمعرفة دون النظر إليه برصمه حلة مردوفة وموصولة بحلقات أخرى. وما حفزنا على ذلك هو أن محمد مفتاح استطاع خلال ثلاثة عقود من الممارسة النقدية والبحث الجاد أن ينتج نساقاً معرفياً متكامل ومتصلاً بالانحياز ومشهداً على قاعدة إيمتولوجية متينة. ويهتمنا لما يكتبه، بحده يتجه على المستوى العمودي والتطوري من التعدد المنهجي إلى عمق الثقافة، أما على مستوى الأفقي والزماني فإن عناصره تتداخل في علائق متلاحمة، وأنساقه المنهجية والمنهجية تتضافر في بنات متراصة وتستلهم معطيات جديدة تفرسها صبغة الخطاب الثنائي والتطورات المعرفية المعاصرة التي ممت في الجوهر مفهوم النص بصفة خاصة ومفهوم الأدب بصفة عامة؛ وتفتأ بلورة تصور منهجي شامل وملائم يصف على تحليل الخطاب الشمري المرعي.

تضرب التعددية المنهجية بجذورها في كتاب في سماء الشعر القديم (1982) الذي أكتب على توشة أبي البقاء الرندي، واعتمد فيه على أربعة مناهج: الشمورية يثقيها العربي والفربي، والمسيحية، والتداولية، والفيلولوجية. وما يلت نظر في هذا الكتاب أن صاحبه اتهم القراءة للولادة التي تتعامل مع القصيدة بمنظار الشمورية المعربية ومقاييسها، وتستلهم آراء الحنثيين الذين فهموا ما في بمص آراء القدامى من خروج على جادة العرواب، وتفتتح على الإسهامات الفريية التي تقدم إساءات جديدة ومفيدة حول بنية الخطاب الشمري. كما نهج القراءة الكلية التي تنظر إلى جميع العناصر والمستويات في تصافرها وتضافرها.

عمق محمد مصباح في تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) (1985) تصوره للتعددية التهجوية التي يجليها تمدد النص وخفوله بمستويات متنوعة ومتباينة. ورغم أهمية النظرة الأحادية من حيث تجانس مفاهيمها، وقدرتها على معالجة مستوى من المستويات النصية بنوع من الاستقصاء ويميز من النقص؛ إلا أنها تعجز عن مقارنة النص في شموليته، ومن أصابة للمستويات الأخرى واستيعابها. يسي محمد مفتاح مدى خطورة الانتقالية والتلفيفية في التعامل مع نظريات مختلفة ولتج منها؛ ولهذا يتعمس بالأسئلة الإپستمولوجية لمعرفة الطريقة التاريخية والإپستمية التي ظهرت فيها النظريات وتمييز ثوابتها من مفترقاتها، والقادرة على الإسهام في بلورة وصياغة نظرية شاملة. أسند محمد مفتاح في تحليل الخطاب الشعري إلى مناهج متعددة (النظريات النصية، والنثر المعجمي، والشعرية) مثبته على الصرح المسمى السيميائي. فقام في البدء بالتمريم بها والكشف عن الخلفيات الإپستمولوجية لشعكة فيها ثم يعمد بمصالحها للتطبع على الصُّرُجَات، والعوازل الإپستمولوجية، ولتمركز من هور العناصر الصالحة لاستثمارها في إطار بناء منسجم. فإبتدأ عرض ثلاثة مواقف تمكنت في تعامله مع مادة التأليف سواء أكان عربياً أم غريباً، مبنياً بما ثبت الإجماع حوله (على نحو تقاطع، ومهر الكلمات، وبعض أمثلة نظرية الجستالتية، والموجهات)، ومتمهاً بمناقشة النموذج لتدراك تفالسه وإعادة تصبفه بالإصطفاء أو الحذف (على نحو الأفعال الكلامية، ونموذج كروماتس)، ومقتناً بإعادة مثل التشاكل، واللعب، والتناص، والتعامل). لقد فرتبه النظرية الكفية الجامعة بين الثمانيات الوصفية والذاتية المستطة لكل معطيات النص من إدراك خصوصية النص الأدبي، ومن التوقف عند الأسباب التي جعلتها تهتم فقط بالمعطيات القابلة للإحصاء والتكميم؛ وهو ما فُوت عليها التعمق في المعطيات النغمية (التنظيم والنثر والإيقاع) والمجاز (الاستمارة والتكلمة) والمجاز للرسائل) وقيل لنتقال محمد مفتاح إلى تحليل نونية ابن عهودن، عوف بالانناصر التي سيعتمد عليها مُتَحَلِّلاً على بعضها إضافات نوعية ومناصاً

إلها أو ضاعاً اعتبارية جديدة. واستطاع أن يقدم تصوراً شمولياً للنص الأدبي بالاعتماد على المجرات الثنائية المفيدة وورد الاعتبار لبعض المفاهيم الثنائية ويأنتهي بالجرة الطعية وبمصطلح الاجتهاد. وفي كل ذلك كان يعني تلمس الوهي بضرورة احتواء المفاهيم ومسايلها، وتطويعها وفق متطلبات الطريقة التارخية والتطلعات إلى التحديث. يمكن أن يستخدم ذلك التصور الشمولي بوصفه نموذجاً قادراً على دراسة كل أنواع الخطاب واستيعاب جميع المقاربات الأدبية. ثم قليلاً لتطويع والاستكمال بحسب خصوصية النص وبحسب التراكيبات المعرفية الصريحة. ويقوم هذا النموذج على محورين (القيومي وعمودي) هاتين لاستيعاب بعض العناصر الجديدة ولتطوير موانع بعضها والاستغناء عنها. ويمرر محمد مفتاح تصوره لهذا النموذج على النحو التالي: «استقيمت عماموه من بمية شديدة التمتع وهي الشعر، فتأوع الخطاب الأخرى غير الحققة مثل الشعر والمصلحة والعفة... وما شاكلها من ضروب واسترسال النفس وحيطته ومنطقية التركيب تكون هي الأساس. ومضى هذا أن الضاحر الألفية نختتم نسبة وجودها في شون الخطاب، لأنها معكومة بالحوز الممودي (الفصيلة الاجتماعية) أي أن المتكلم وحالاته العقلية المشعور بها (الترغبات والمعتقدات) وغير المشعور بها (الفرقة والاكتمال غير مباشرين). ومعيطه المام بوجوده قمله وعمه الكلاميين... وهكذا فإن العملية الكلامية بمختلف وظائفها تمكس مواقف الذات وأوضاعها وحالاتها العقلية وتمثل في الوقت نفسه العلاقات الإنسانية المتفاعلة» ص 169.

حافظ محمد مفتاح في دينامية النص (1987) على المنطلقات المنهجية نفسها (التمدد المبني على النظرة الوضعية والذاتية) والإبستمولوجية (مسايلة النظريات المعتمدة) التي تحكم في الكتاب الألف الذكر. لكنه غير رؤية النظر (البرهنة على دينامية النص) في التوليف والواجهة بين مختلف النماذج للثنائية. وفي رسم ثوابتها الجوهرية (بيولوجية النص، استئلال علم الرياضيات، السرعة العلمية التجريبية المحض)؛ ووسع للثنائية لتشمل بالإضافة

إلى أنص الضمري - أنص القصصبي وأنص الصوفي وأنص القرآني، أوصع في البدء الأسس الإبستمولوجية والعلمية للتجاذبات التي اكتسبتها النظرية البيولوجية وهي في حلتها الجديدة المستغفرة من إيمتية المنتصف الثاني للقرن العشرين. وزعد تجليات المؤثر البيولوجي المشترك في النظرية المييمائية والنظرية الكارثية ونظرية الشكل الهيمسي ونظرية الحرمان ونظرية الخكاء الاصطناعي ونظرية التواصل والعمل، ونجس الأسس الإبستمولوجية الكاعنة وراه توظيفه، والمتحكمة في كل نظرية على حدة؛ بهيمت أوجعها إلى أساسها العقلاني الذي تمتد وكلؤه - على الأقل - إلى فلسفة كائط، وافقها الوصف الظاهراتي الواقعي تتطلق من ظاهرات الواقع إلى اكتشاف ماهية البنية التجذرة في الفكر الإنساني والحدود البيولوجية، من إذ، إلى اختلعت هذه النظريات من حيث مطلقاتها ومبادئها فهي تتفق في خصوصها لمبادئ أساسية: **عامل اقتصادي يمين** فمالية الآلة و**مختر** على تأهيم الإنسان بها والتحكم فيها وعامل سياسي يمتد الكشف عن أهلت الإنسان البيولوجية والسماوية للنسب يمين، مكتوب، مملوكة أو حلقه

استخلص محمد مفتاح ثوابت هيمت على أصعاب تلك النظريات جميعاً في النظر إلى اللغة أو إلى تحليل النص (المقصية المصاء الظهور/ الكيوتوت)، وقبل الأتطارات في التطفل عمد إلى الكشف عن المفاهيم الجوهرية (النمو، والحوالي، والصراع) والمفاهيم الفرعية (المقصية، والتقابل، والمعرفة الحلقية للشتركة، والمضاء/ الزمان) التي انتهت عليها تحليلات الكتاب؛ وطرح جملة من الأسئلة النقدية والمعرفية حول مدى اتساج ذلك التهورس المعرفي على فهم الثقافة العربية الإسلامية ذات الخصوصية المتميزة، وأظهر علقية وإنساقية تلك النظريات وأهمية التفاضل الداتي والثوابت النفسية والذكورية والتفاعلية والفضائية - الزمنية في وجود النص وتبريده من حيث الفرض الكلامي ومن حيث تبيره عن الهوية والخصوصية العربية الإسلامية، وعليه استنتج ما يلي: «بهذا المنظور يمكن أن نوفق بين المكتسبات العلمية المالية لهيمر لنا علم للخصوص، وبين الأخذ بيمين الاعتبار

خصوصية الثقافة القومية وتضرد النص وتتميز داخل الثقافة وداخل الجنس الأدبي نفسه من 45، وماهى في نيوعية النص إعادة كتابة ترسيمة النموذج الذي سبق أن ألغى إليه، إذ تمت إضافة عناصر إلى المحور العمودي على نهر التفاضل والتملك وعناصر أخرى إلى المحور الأفقي على غرار التوليد والتحويل والاتسجام والزمان المصماء. وعلى إن هذه المفاهيم جميعها هي عمودية بالنسبة إلى عناصر الخطاب الشعري التي هي: الأصوات، والتدريج، والتركيبة، والمعنى والتداول. ولكن هذه العناصر لمست خاصة بالخطاب الشعري إذ كل خطاب يعتري عليها، ولها، فلتنا ملزموه بإنجاز عملية فروع ويتعهد خصائص بنوعية مميزة لكل خطاب، وهذه العملية مستحيل لعدم وجود أي جنس أدبي نقى ولتعتيم المبدعين المعاصرين قيود الأحناس الأدبية ومواصفاتها ومع ذلك، فإنه لابد من التسلهم بوجود خصائص فوق تاريخية تكون موقفة أحيانا ومعتاجة إلى استبطان أحيانا أخرى⁴⁴.

يحمل كتاب مجهول الهوية (1998) في إشار بحساب القضايا البهائية التراثية بسئلة جديدة قوامها النقد والبرهنة والتأويل، ولتدرك ما بقي ناقصاً في طروح الفدائي (إثبات علاقة الاستعارة بتمثيل، والكشف عن وضعها المعرفي والارتقاء بها من مستوى الجملة إلى مستوى المعنى) أو الصياقي، واستنتاج منها مفاهيم التأويل؛ ولتقديم مقترحات لدراسة الاستعارة في منظور علم الدلالة المعرفي، بصفة خاصة وفي منظور علم المعرفي، بصفة خاصة. ينطلق محمد مفتاح في مستهل المؤلف من التعديد الأرسطي (الشجرة الضرورية) للتعريف به، ويهان تكتوزه على الدراسات القيمة والحيثة؛ ثم يكشف عن خلفياته الإيستولوجية وعن ثفراته، ويدعو إلى تجاوز الإيستولوجيا الأرسطية الوصية التي اهتمت بتحليل الكائنات الطبيعية وفهمهم اعتماداً على مقوماتها الملائمة قصد تبني التحليل بالمفومات السليافية التي تعتمد نُسَمَّها من تفاعل المفاهيم والخطاب وسياقه ضمن بنية شاملة. كما يدعو إلى الافتتاح على نظريات جديدة مراعية لملافة الاستعارة بما قبلها وما بعدها (السياق). وفي هذا الصدد، يشهد بالنظرية

التضامنية (رتشارد، ماكس بلاك، لاكوف، جونسون، كوفيتش...) المثبتة على ترابط اللغة بالإدراك والمعرفة والتعبرة من كثرة التقسيمات والتقسيمات، والقدرة على تشخيص رؤية أو إيديولوجية مجتمع من المجتمعات. ومع ذلك لا يرتاح محمد مفتاح للبدائل الجاهزة، بل يلاحظها بوصفها مجمدة لخصوصية حصارية، ويكشف عن ثمراتها وهوائها لفرض تقديم تصور علمي يتسجم ومنطلقاته للمعرفة والمهجية ويتملّس وفوائن النمق ا لدي يتحرك فيه. وهذا ما نلصمه من باب التمثيل في الصفحات 84 85 86؛ إذ بين حدود مقاربة قلم المفروفي في تناول الاستمارة، وحلول بكتائته المعرفية أن يوسعها على نحو يمكنه من تحليل النصوص الاستمارية (مثل الماقلب والكرامنة، وبعض الشعر الماصر، وبعض القصص والأمثال القرائية)؛ وذلك في اطلق الخروج بنور شامل والكشف عن آليات التصطنام والتعبس أردف محمد مفتاح المصطلح النظرية بمصطلح نظريتي تطهيراً للمصاهيم ونشبتاً للعلاقة الجدلية بين النظرية والممارسة. وفي هذا الصدد موصع الكتاب بعض نظرية لتفاعلية عامة تنظر إلى موقع كل عنصر من العناصر في إطار بنية شاملة؛ وضمن نظرية تفاعلية خاصة ترتقي بتحويل الاستمارة من الجملة (التحويل للقومي)، فالنس (تفرع سلسلة من الاستمارات من الاستمارة الواحدة) ثم إلى السياق (استخدام النمطين للاستطلاع بنورين شمل)، ومنه في التطهير بالترجمة - للنقبة المستطاة من كتاب التشويق المتعلقة بأبي زكريا يحيى البرجراجي، استعمل الوقائع الحرفية لإبراز مولاتها المضمره، وتعامل مع النص الظاهر كمثبه (أو مثبه به) يحيل إلى مثبه به (أو مثبه)، وهو للمصود والأمثل وعالم الإمكان. وهذا ما فعله ديروق في مقاربة للزمنة الحيوانية لأرويل. فمحمد مفتاح يريد أن يحيل إلى استمارة السياق ليبين أن النص هو جماع من الاستمارات للترابطة التي تولي الخلقية الثقافية والاجتماعية؛ وهو ما يدعو بالتمثيل (المقابل لفهوم الرمز عند أمبرتو إيكو). استخلص ثلاث بنيات أساسية أولاً القدين الشمسي (فهم الرجل المادي المجاب الدعوة في إطار التصوف)، وثانيها غريزة المحافظة على الحياة (يبدل

ذلك الرجل قصارى جهده لاستنطاق شبح الموت في بيئة ممحولة) وثالثها الجنس (مماثلة بضمنية ثلوية بين المسطور)

رغم أن الكتاب مخصوص للجانب البياني (إعادة تقديم الاستمارة وفق التراكيمات المعرفية الجديدة)، فهو يضيء الجوانب الأخرى، بل أكثر من ذلك يقدم تصورات منهجية قابلة لتعميمها على أنواع خطابية متعددة؛ مع مراعاة بطلان الحال ما يمتاز به كل خطاب من خصوصية، وونفتح على مناهج متعددة (سميائية الدلالة، وسميائية التلقي، والتداولية، والكاريئة، والذكاء الاصطناعي، وشم النفس المعرفي). ونظرة برؤية نمطية إلى بعض مجالات المعرفة للتداخلة فيما بينها على نحو حلزوني (الفقه، والمنطق، والبيان، والآنثولوجيا، والفلسفة) وعليه، ننتبه فاتحة ابهرات الأستاذ محمد مفتاح في المنهاجية النساقية

صرح محمد مفتاح بللمنهاجية الساقية في كتابه التلقي والتأويل (1994) الذي يهتف إلى الترميح وسميح ما ورد في مجهر البينان وكذلك بطرح فرضية أصيلة تهم الصورات البشرية، والاشفاق منها فرضيات طوعية تتعلق بكونية الأليات المنطقية والرياضية والفنية، وبناظر سلوكيات اللغة وفهرها بمسبب تفاعلات الإنسان مع محيطه، وباستخدام مفكري المخارب إلى منتصف القرن الهجري التاسع من كتاباتهم وتؤييدهم توحيد الأمة وتوحيد الدولة للقيام بأعمال الجهاد.

انصب الباب الأول على الجانب البياني، مبيناً أن البلاغيين المقاربة كانوا مطلعين على الكتب البيانية للخرافة، وأنهم لم يكونوا نطفة بل أبدعوا حسب ما يتيح لهم المجال الجفرافي بضمائمه السياسية والثقافية والاجتماعية، وأطلعوا على الكتب البلاغية النظرية، وعلى أصول الكتب المنطقية وتحقيقات الفلاسفة للمسلمين لها؛ ولذلك حاول بعض البيانيين المقاربة، ضيق معالم البين للشرقي واستصلاح أرضه وإزالة الأعشاب والطفيليات بأنات المنطق والرياضيات وبمفاهيمها لتعقيق نوع من

والنراهني، على فواتن الكتابة والتأويل، ص 18 - حلل محمد مفتاح في هذا الهام ثلاثة نماذج من الاتجاه المنطقي النراهني:

1 - اعتمد أبو الطوف أحمد بن عميرة في التنبيهات على ما في النيهان من النوريات على القدمات البرهانية لضبط التأويل وصياغة معانيه له تجنباً لتعاقب أمة التثنيب والفتنة، ولقت النظر إلى الأخطاء الفظيمة التي يقع فيها التأويل غير المعتمد على البرهنة للتقطعة؛ لهذا السبب اقترح معانيه تصمم من الخيال (تقديم الدلالة للصراحة على الفهمية، وسكينة الدلالة، وتقديم الفكر على المدور، وغلبة الخطاب). لقد كل زمان ابن عميرة ذا طبيعة مزدوجة. تقنين التأويل (خصوصاً تأويل القرآن)، وصياغة قواعد بلاغية مستحصرة تمكن من تحقيق الوظائف الدينية والدفاع عن العقائد والوظائف الدينية المختلفة.

ب - تمهنا ابن الهاء الكوكبي الصنعي من كتابه الرووس المربع في صناعة البديع نقوية لمة في فهم الكتاب والفصاحة وتقريب صناعة البديع وتنظيمها وتنظيمها وصياغة قواعد تأويلية تصمم من القول في كتاب الله وسنة رسوله من غير علم، وتجنب الأمة مضية التفرقة والتشردم ويعتبر رؤيًا شرعياً لتقائيد المدرسة النراهنية لطيفة المراجعة ومن لمهامهم النراهنية والتنظيرية التي استثمرها في جنس تنشيه شيء بشيء وفي جنس تبديل شيء بشيء، تفكر التعصبة أو التناسب أو للناسية.

ج - يستهدف أبو محمد القاسم السجلماسي من كتابه للنزع البديع الوقوف على لطائف القرآن، ومعرفته وجوه إعجازه، وتقنية البلاغة العربية من فساد التقسيم وتداخل الأقسام وتركيبها، واستنتاج قوانين التأويل التي تصمم من البهر والقول والمخاطبات بنهر علم الله، ونقل نظرية الشقولات الأرسطية إلى مبدئي علم البيان وتطبيقها بنجاح، «إن السجلماسي الأرسطي لم يزل عن طريق أرسطو ولذلك انتهى إليها المتكبر (الجنس العالي) لا يترتب تحت شيء ولا يعمل على جنس آخر أصلاً، للنزع ص 290)، وعلى أساس هذا البعد

وضع الأجناس العشرة منها وتوعها أنواعاً، وحاول أن يضع حدوداً فاصلة بينها. ولكن اعتراضية عقبات أحياناً طأدلى بملاحظات ذكية تقريه من أيمتولوجية للماصرة، ص 63.

استنتج محمد مفتاح أن هذه النسلج الثلاثة تتضمن الأفكار مازالت لحد الآن محاطة على راسميتها في بعض رولف الثقافة العربية (كالإعلاميات والدراسات اللسانية ودراسة تحليل الخطاب...) التي أعادت قراءة ومساطة الإرث الأرسطي. وتستطعن كذلك عناصر كونية أملتها الفطريات الإنمائية وفرضها التماسل مع المنطق والرياضيات. وفي هذا الصدد يبين محمد مفتاح أن خلل الثقافة العربية للماصرة يكمن في إيمانها المطلق بما يرد عليها من العرب معتبرة بقاء من صنع حيالهم: في حين ما هو إلا إغارة قراءة للميراث الأرسطي ولم تستطع مساورة قراءة المناطقة والأموليين مسمين بطريقة **إيدلجية** إلا نائراً جداً مع العلم أن مؤلفاتهم تتضمن كثيراً من المظلمات التي أكتفها الإيمتولوجية للماصرة على بحر الاستمارة التباسية والإبدالاه والتشبهية عمد من البقاء ووجود التحليل المقومي **Σύμψη** في التحليل الأصولي والبلاغي، وعدم احتلاف التمودج الأمثل على نظرية لقولات الأرسطية التي استمرها المسجلاني... إلخ. ويشهد محمد مفتاح كثيراً بما امتطع به المسجلاني من مجهود للتمسك في قراءة كتب أرسطو وحسبوا كتاب للقولات. وهذا ما جعل طرؤحه قريبة من صنيع المحققين، لأن أرسطو وضع نظرية التصريف التي هي قاعدة التحليل القرومي للميز بين الصفات الجوهرية وبين الصفات المارسة، كما صاغ للقولات التي تشترك كثيراً مع فرضيات التمودج الأمثل.

انكب محمد مفتاح في الباب الثاني على أمثلة من الكلام وأصول الفقه للتأكد من صحة وضع قوانين التحويل لتعقيق وحدة الأمة ووحدة الدولة وتبينة عموم الشعب لتعمل أمباء الجهات وتحقيق المصالح.

١ خصص ابن رشد فصل للفكر فيما بين الحكمة والشرعية من

تصالح، والكشف من متاهات الألفة في عقائد اللة لتناول مضلة التأويل؛ فوضع في المرتبة العليا التأويل المفتاح عن القياس للتطقي الذي هو أتم أنواع القياس، وهو مخصوص بالراسخين في العلم، ونبه من خطورة وضعه في الكتب الجدلية والخطابية حتى لا يطلع عليه العامي، استخدم أرسطو كذلك نظرية التوسط، ونظرية الطرف المحل في حل مشاكل فلسفية وكلامية وسياسية وتأويلية قد تكون مصدر خلاف بين الناس، وما يهم محمد مفتاح بالدرجة الأولى هو توظيف ابن رشد لهما في تأويل النصوص والتوسط والحياد مكونان اثنان من مكونات الدرع المسيحياتي للتطقي، أو المربع أو الممنس المسيحياتي للماسر، والمربع للمسيحياتي وسيلة تأويلية وتوليفية في الوقت نفسه ص 99

ب. إن كان كتاب لهاب العقول في الرد على الفلاسفة في علم الأصول لأبي: الحجاج يوسف بن محمد المكلاتي (ت 620 1228) مخصصاً للرد على الفلاسفة وخصوصاً أرسطو، وتباعه في عهد المسلمين ومن الفلاسفة، مسلمين مثالي القارابي وابن مينا فهو مشهور حول غاية كهري وهي مهاجمة التعرشة والسب عن وحدة الجماعة وتماسكها ومن الأكتيات التي وظفها في كتابه (نظرية المقايضة واليات المطق الصوري والتأويل)، ومن خلاله يتبين مدى تمثلة للكتب المطلية الأرسطية (خاصة للقولات والبرهان)، وإطلاعه على ما كتبه القارابي وابن سينا في المنطق والإلهيات، ومزجه بين قياس التمثيل وقياس الشمول، واتباع منهج ابن حزم وابن رشد المتولين لقياس الفلأب على الشاهد وخصوصاً في مجال الإلهيات، يرى محمد مفتاح أن «كتاب المكلاتي يدخل ضمن نسق عام ونسق خاص، ونسق أحسن؛ فالنسق العام هو انتماء كتابة للمهاجبة الكلامية التي تمزج للمقايضة والبرهنة، والنسق الخاص هو تجنب المقايضة والاعتماد على البرهان لصيحت هورين لتأويل؛ وأما النسق الأخص فقد دفع الرجل بالترديد والتأويل خطوة إلى الأمام في نطاق ما تسمح به الكليات البشرية وهذه الانساق يمكن أن يؤزل كتابه بأنه يعق هدفين مزدوجين، أحدهما هو فتح آفاق للتفكير المتركة على

أكتيات كونية وإنساقية مما يؤدي إلى مغايرت استكشافية. وثانيهما تأكيد وحدة الأمة ووحدة الدولة للقيام بأعباء الجهاد بمحاربة الطوائف البدعة من 120.

ج - قام أبو أسحاق الشافعي في اللواقط والاعتصام بتوظيف المنطق لبناء أحكام الشرع، وتعدد العلاقة بين الجزئي والكلي، ونقل التمييز بين الصفات وعلاقة الأنواع بعضها ببعض إلى المجال الديني، واستثمار نظرية التبريد لتشديد المسائل المعقّبة، وبتفسير نظرية التجنس للربط بين القضايا الفقهية والأحكام الشرعية. وصياغة تعريفات اصطلاحية، واجتهد لوضع مبادئ للتأويل مع مراعاة ما سماه محمد مفتاح بالآجال التأويلية، ويشمل قواعد على نحو مراعاة أوصاف المؤول (مجازاة الأوبى) وأوصاف المؤول (الإقرار بوجود الظاهر والباطن في القرآن) وأوضاع أصول له (مراعاة ما يليق بالمقام) وعدم «اطلاعه على كنهان المسائل»، ومراعاة المؤول لمقتضيات الأحوال ومجاري المفاد، واعتبار الخطاب القرآني مثقال الأجر، متأبطها، وعلى الجملة بهدف الشافعي من مشروعه الفكري توطيد قواسم تأويلية متينة صالحة صمما لقوة المولة ووجدتها وتطويع ثائرة المتن واستنباط الأحكام الجديدة المسيرة لروح العصر.

يُفَرِّق محمد مفتاح أن المشروعات المكربة الثلاثة (الابن رشد والمكلائي وأنشأطلي) تتفق في استثمار الأكتيات المنطقية، وصياغة قواعد تأويلية تعصم من القول في الشريعة بما لا سَنَد له من نقل أو عقل. وأظهر أن التأويل إذا لم يكن مستنداً إلى مشروع فكري وسياسي فإنه يكون مجرد مادة استهلاكية أو لهواً ولعباً يشغل عن السبلة الدنيا وعن الأحرفه من 144.

حسبني الباب الثالث ثلثات التأويل (مثال الإنسان من خلال قصيدة ابن طفيل، مثال الحيوان من خلال كرامات أبي يعزى، ومثال النبات في روض التصريف بالحلب الشريف لابن الخطيب) التي تحكمت فيه ألبتان أساسيتان: القاضية الطبيعية التي حلت محل المنطق، والتوفيق بين هاتئ المجتمع وتميز

السلطة. وإن انتفت هذه النماذج في غلبتها الكبرى، فقد اختلعت في وسائل التصور، وفي التكيف مع الطروقة التاريخية، وفي توظيف بعض آليات المنطق الطبقي المنصجمة وطبيعة النموذج. ولف محمد مفتاح في تحليله للصبغة ابن طميل مفهومين جوهريين (المسورة والمفق) للتدليل على انسجام النص واتساقه وعلى دفاعه عن التوفيق بين الموقف الشمسي وبين الموقف المتقلص ومن المصالحة بين السلاطين للتمسك من القيام بفريضة الجهاد. وإطلاقاً من البنيات الموضوعائية والآليات التمثيل، نفذ محمد مفتاح إلى البنية العميقة لبعامة الرئيس أبي القاسم المزني للكشف عما حفي منها وهو إيمان بعض الناقب والكرامات التي تمرر عن الجذور الوثنية وعن الصراع بين السلطة للركزية وبين سلطة أبي يمري وما ظهر منها وهو تلك الناقب والكرامات التي توفق بين أبي يمري وبين سلطان الوقت، وبين أبي يمري وبين لقاء عموره، وعلى دور أبي يمري في المصالحة بين القبائل المتناحرة. وبين محمد مفتاح أن كتاب ابن الخطيب يهيم على التوسعية في نصبة الياس ويقوم على استعارتين نموذجيتين (الحبة شهرة - البوسوس أوس) تقرب صميم استعارات مفهومية طرعية ومصدر اسمارية معسداً على معلومات أفلاطونية وأفلوطينية وهرمسية للريف بين العالم العلوي والعالم السفلي والواقع الأبدلي، ومدافعاً عن وحدة الأمة وعن تكوين الإنسان السياسي الكامل ليتطلى بالمعبر ويتطلم بالجهاد.

يمسى التلطي والتأويل إلى تبين أن عملية التلطي مشيدة على قواعد تأويلية تتحكم فيها آليات سطوتية وفواتين كونية، ومعرزة بصوح وتصورات لنصم وحدة الأمة والتوفيق بين مختلف الفئات. لقد بنى هذا الكتاب على منهجية بنوية - تمسقية توارس بين تحليل بنيات كل خطاب على وحدة وبين الملائق البنيوية والوظيفية التي تهم مختلف الأنواع المطالية الميانية.

بين محمد مفتاح في التشابه والاختلاف أن الرؤية الشمولية تضرب بجذورها إلى التصورات الهندسية والفيتاقرورية والأفلاطونية والرويقية

والأفلاطونية وبعض التيارات الصوفية والفلسفية والمكرية الإسلامية الجديدة لكن المحدثين أعلنوا الاعتراف لها واعتمدوا عليها، شأن للقيماء، لتفسير نظام الكون ورفض احتلاله وعماله وقوصاه، وإعطاء كل عنصر مرتبته ودرجته ضمن التسلسل العام، والكشف عن البنية الربطية بين مختلف العناصر والمجالات والظواهر. تقوم الرؤية الشمولية على مفهومين قاصدين (الدينامية والانتظام) تتماثل منهما مفاهيم كبرى على نحو التشابه والتماثل والانتظام والاتساجم والاتصال والتمصال. تتنظم هذه المفاهيم لتعديد طبيعة العلاقة والترتيب (الترتيب الخطي، والترتيب الشجري، والتماثل الهندسي والتجاويزي) والأشترالك (التماثل والخاصية) ووحدة النظام رغم تشعبه واسطاره، وتصبغ الأليات المنعكسة في مسقية الثقافة

أبرز محمد مناج في التبرير أن مقصوده من التماثل مع النظريات والناهج المحتملة هو حل الإشكال المنطوق منه والوصول إلى الهدف المنشود، ويتمحور الإشكال حول دمج الأعرونة الاصطلاحية والأعرونة التشبيعية للطرفة وعروءة بجملة من استراتيجيات تحليل الخطاب المتبعة بفرنسا والتجائرا رانديا والولايات المتحدة الأمريكية، وكشف عن أسسها المرفقية والتهجية. ويح إضافة هي بعض القوائم المشتركة على نحو تحاوز حدود الجملة للتماثل مع الخطاب بوصفه كلاً متصجماً ومتماسكاً، وعلى جزي مادة مفتاح قاسم باستخلاص أبواب الأشياء وإعادة صوغ المفاهيم وإعطائها وضماً اعتبارياً جديداً على نحو تكون فيه متشعبة مع استراتيجيته، وتنبس استراتيجيته على ما يلي:

- مراعاة الشروط الخاصة (أو الطرفية) والشروط البيولوجية والنفسية والمرقية للمنتج والمطقي، ونهجة لهذا لقطع الأعرونة الأدبية والأعرونة التاريخية النصية.

إعطاء تعريف جديد للخطاب ليمتدح العلاقة بين خطابين أو بين أنواع من الخطاب، وهو ما يفترض أن يكون هناك خطاب أعلى وأنواع خطابية

فرعية. تم استنتاج من الحسابات للتداخلة بين المالاتق الطردية والترتبة تدرجياً من الكثرة إلى القلة على القياس والتقريب الطابقة، ولما ظرد، والمخلات، والمائلة، والضلعاة، والضارعة، والمشاكلة، والمشابهة.

اعتبار النص نسقاً مطلقاً مكوناً من عناصر مترابطة ومتفاعلة ومنضبطة ذاتياً، وبنية مفتوحة على ما يحرفه المجتمع من تحولات اجتماعية وتاريخية تفسح المجال للجوهر وثقافة الأدب.

- توفر النص على بيانات وقُرُبات يشتمل على إضفاء طابع الانسجام عليه، وتضمنه لبركة بسيطة تنمزع إلى بنيت معقدة، ورغم انشطارها وتضمينها تظل محافظة على الوحدة والانسجام.

- اهتمام الحطاب الأدبي بتعدد القيم ومن ضمنها حسيمة الحاصل التي تم اقتراحها لتصل محل الاهتمام التي استهلكت بكثرة وهي النواصية الجمالية.

كما تقدم مستنتج محمد مفتاح ما يسي هو قد حاولت استراتيجيتنا أن تمشتر بعض مفاهيم القرعة الطبيعية والقراءة الاصطناعية فركزت على نسقية الحساب بما يمينه من انتملاق وانفتاح وعلى تنظيم الذاكرة الدلالية وعلى بعض مظاهر الاستدلال، وعلى مفاهيم بيولوجية وفيزيائية وجمالية من 53.

لما فرغ محمد مفتاح في فصل الانتظام من عرض ومناقشة الأطروحات المتدولة حول كتب المنتهيات والكتب الجامعة والكتب التي تعدد مواضعها، أدلى بخلوه ليقيم أطروحة الخلفة قدم في البداية الرأي (يبرز فيه أحمد أمين، وإبراهيم كيلاني، ومحمد عبد الجباري) الذي يسمي مؤلفات أبي حيان التوحيدي بالتشتت والاضطراب الطفلي، ويرجع ذلك إلى الثقافة الوسوعية للكتاب، وأعقبه بالتيار الذي يأخذ بالنشوب والاضطراب التمييزي، وجر من يمثل هذا الاتجاه هو داود الفاضلي. باعتقاد محمد أركون على علم الدلالة الهنوي، وعلى النتائج المستخلصة من دراسة الفلسفة

اليونانية، تبنى رأياً مغايراً يثبت من خلاله توفر مؤلفات مسكويه على وحدة دلالية عميقة.

يتفق بعض بَنِيَانِ أطروحتي التنشئة والانضغراب أمام طرح محمد مفتاح للشيد على قاعدة لسانيات الخطاب ونظريات التلقي والتأويل، وللمبره على وجود تجليات الانتظام في البصائر لأبي حيان التوحيدي؛ وتتجلى في الحالات، ووجود وحدة موضوعية جامعة (الجد / الهرق)، ودراية للؤلؤا بشروط التأليف وقواعده ومراميه (الجمع، والتعطيل، والتصنيف، وتوخي الفنايات، وتلخيص رسائل)، ومراعاة شروط الجنس المعتمد عليه في التأليف، واستشباع أشكال الخلل والتقرقة. لا يتوقف محمد مفتاح عند هذا الحد، بل يستمرسل في تمصيل مظاهر الوحدة مشير، إلى اشباك العالم الأوسع الاتماني بالعالم الملوي وإلى تروائية العلوم وأهدافها وإلى ترتيب الكائنات ومراميهما، وإلى تروائية الإنسان ومساكنها. ورغم ارتكاز معالم الوحدة في المؤلف السابق وغيره على أفكار فلسفية يونانية، فإن التوحيدي استطاع - بالإضافة إلى لمحاكاة على بعدها الإنشائي للناهي إلى إسماء البشر - أن يكيفها مع المنظور الإسلامي؛ إذ يهتف: «الله هو المصدر الحق لكل ما في الكون، ومصدر كل ما في الكون إليه والله يرى بحكمته في مخلوقاته، فكل ما في الكون من عقليات وروحيات وقلبيات وحسيات وعمليات يسري فيه روح الله وفيضه» ص 77.

بعد التليل على مبدأ الاتمجام من خلال فرض المحاكاة (العالم السفلي يحاكي العالم العلوي)، افترض محمد مفتاح أن كتاب البصائر مصروح لواقع إنساني عميق ولواقع نمعي سطحي، واستطاع أن ينفذ إلى العمق بوليات أثرولوجية وثقافية وتمهيرية. وبعد إثبات الوحدة على المستوى المثالي العميق، وعلى الواقع الواقعي العميق، قام بتأكيدها على المستوى السطحي للكتاب بالاعتماد على آليتين، وسم الأولى بالانضغاط الذاتي (وجود آليات تضمن استتوار النص وانتظام فقراته وأجزأله)؛ وأطلق على الثانية التقليل

(أوجه الاختلاف والاتلاف بين النقص) والجملة، لقد تعامل مفتاح مع كتاب الجمائل بتصوير شعولي ينفي الغماء والانظام، ويقر بوجود بنية عميقة ذات نظام متراس، ويوصفه بواقع لبقية آثار المؤلف، وحكاية لتكون ولقي، ولا يمكن فهمهم التنازع المتوصل إليها على كتب أخرى إلا بعد التأكد من وجود هواسم مشتركة، وهذا ما تسمّيت عليه للقائمة الجديدة.

وتصور الفصل الثالث حول ثلاثة مفاهيم جوهرية، التولوي والتماثل والتفاعل أثبت محمد مفتاح مدى شخ النظريات القديمة والحديثة في وضع مفاهيم إجرائية بوصف ظاهرة التولوي، وهذا استقرج جهود نهان شعوريتها وتجلياتها المختلفة (مقطعية وعمودية ومزدوجة وأحادية وتناظرية) من حيث الطيفية ودرجاتها ونوع العلاقة في شعر أبي القاسم الشابي على وجه العموم وفي قصيدة النبي الجهوري على وجه الخصوص وقد شخصها بالمناهجية الظاهراتية التي تستقل من الظاهرة إلى الديقامية التوليدية. تعامل محمد مفتاح مع التماسك بوصفه مبرهماً شاملاً بحري مفاهيم نراتبية إجرائية خاصة على نحو التضيد والتساق والتشاكل والتلاف. وعنى جدي عافته، وتصور من إيسار التصورات العربية ليمس منها مفاهيم ملائمة لمفاهيم اللغة العربية، وهكذا، فصل بين الترابط الشعري الذي يشمل التضيد والتحييلات وجهات الأفعال وبين الترابط المعجمي الذي سمعت فيه أنواع الملائك التي تخص مفردات المعجم (التكرار، الاشتقاق، الكتابة، المجاز المرسل)، بنى مفهوم التشاكل على ثوابت لونية وانترولوجية. واعتمد على المعرفة الموسوعية لاستنتاج المفومات السهافية القادرة على التأليف بين مفردات متناظرة، ولم يكف بليات المسجام الرسالية بل كشف عن بعض الثوابت الانترولوجية (ثمانية الطيفي/ الثقافي؛ السلم/ الحرب؛ الدين/ الاتحاد؛ التملك/ رفع البحارة...)، واستقل بعضها للبرهنة على وجود الكلمات التّعبيرية من خلال بعض مفردات النبي الجهوري، واستخرج من خلالها السر الذي يكمن وراء خلود بعض الأعمال الأدبية، وبخاصة الرومانسية منها، وهو التعبير عن الثوابت الانترولوجية في الكائن البشري (ثوابت أخلاقية وجمالية ودينية) بطريقة

عميقة وجميلة ومؤثرة. شعب محمد مفتاح مفهوم التفاعل إلى تفاعل منهجي يبين اطلاع الشاعر على بعض اتجاهات المذهب الرومانسي للدفاع عن قيمة الحرية؛ وإلى تفاعل ذاتي يتجلى في تطهير الشابي للضيق الشمسي عند المغرب، وفي التمسك به عن الغنائية، وفي الاحتجاج على مظاهر الظلم والاستبداد، وفي تشخيص الثوابت الإنسانية؛ وإلى تفاعل وجود يعكس من خلال لجنة الضلعة، أحلام شعور، قيود الأحلام تجاذب الذات بين محدوديتها وسعة الميراث الثقافي والمنومسي. لقد حاول محمد مفتاح مما تقدم أن يفتتح إطاراً نظرياً يراعي الخصائص الجمالية والإيديولوجية والكونية عند تحليل الشعر.

خصص الفصل الرابع لتعقيب الأدب للمربي بمنهجية نساقية لتفترض **تمحوره** حول وظيفة الدعوة إلى الاتحاد والجهاد وحكمة المقاصد السياسية، ولتقتضي التعامل معه بوصفه **نسقاً فرعياً** من نسق مجتمعي عام، وعشماذ **المقاسمة** للإنبات الملائمة بين الأنساق. نشهد محمد مفتاح التعقيدات المتداولة لكل من عبد الله كنون ومحمد بن تاوويت ومحمد بن شقرون ومحمد حجي ومحمد الأحمر بحجة تبيينها للأمام القريبة القائمة على مصير شخص مما أدى إلى نتائج غير محمودة إلا وهي أن الآداب تنزها قطائع وأنما مجرد حقائق لا صلة بينها ولا يجمع بينها جامع ماعدا أنها تنتمي إلى بقعة معينة من أرض الله الواسعة فتتناسب إليها من 163. والفتوح تحقياً بدلاً لعدم التناظرة هي الدعوة إلى الاتحاد للقيام بالجهاد، وأركانها استنصار الفيلال المخلص، والاعتماد على شعور الوفاق، والأخذ بمفهوم الأعداء المجهدين (من فتح المغرب للأندلس إلى حدود الآن) الذي يتكون من أربع حقب (حقبة الهيمنة، حقبة التعمصين، حقبة البحث، حقبة استكمال التحرير وبناء الدولة المصرية). ومثل لهذا النوع من الأدب الداعي إلى الجهاد والاتحاد بجملة من الآثار الشعرية والنثرية، لما طرغ من التمثيل والتعطيل والبرهنة، نأكد من مسعة الفرض المنطلق منه، وهو أن روح الأدب المغربي هو الدعوة إلى الجهاد، إن ما عرفه العالم الحديث من تحولات وثورات كبرى، فرض على مفتاح التقييم

بتعقيب حليل يفتي مفهوم الإبدال الضعيف (الإبدال الجندبي يحتوي القديم ويتجاوز دون إلحاق أدنى تنهيز بالثقافات المشتركة) الذي يقر بتحكم إبدالين في الأدب القروي الحديث إبدال ما قبل الاستقلال، وإبدال اللطاع عن الهوية مع الانفتاح الضروي على الثقافة الإنمائية، وينماش الإبدال القديم بمناظم الهم الوطني المعاصر إلى استكمال تحرير الشراب الوطني؛ وهكذا بدأت جماعة من الأدباء يظلمون التكررات التاريخية والوطنية الجديدة شعراً ونثراً، وتركزت جهود المجتمع الفني للجهاد الأكبر المتمثل في بناء دولة عصرية مستقلة وقوية ومحافظة على كبرياتها وتخصيصها.

بين محمد مفتاح في الفصل الخامس الذي وسمه بالتشابه أن اللغة الشعرية أيقونة بالمتياز، لأنها قابلة للمرج بين الكلام والتشكيل لأغراض جمالية وإيديولوجية مقصودة وأوصح في التشبهات الترجمية تقوم على أرواح (الترجمة الدلالية/ الترجمة التواصلية) ونسج الأقوس إلى عدة أنواع (الثالوثي والمتماثل والتشبه والتلفظ). وعلى صولها قام بمصنعة للممارسة الترجمية إلى ما يلي: ترجمة بالقوية موجبة مثالية، وترجمة متوازنة، وترجمة أفوقية متناظرة أو متكافئة، ويرى محمد مفتاح أن الترجمة يجب أن تراعي كل معيدات النص من سياق وقارئ وتواصل وشكل ومعدة للأيقونة ص 202. ولم يكف بالتشبه، بل امتنع بإجرائية التمدجة للترجمة لتقويم وتفنين ترجمة القصيدة المجهمة *La colombe poignardée et le jet d'essai* للشاعر الفرنسي أبولينير إلى الإنجليزية، فاستنتج استعالية ترجمة النص الأصلي كما هو لاختلاف الأنساق اللغوية، وانتقلت كثير من الخصائص الشكلية والقوية على ترجمة المائلة والتشابهة، مما مناع كل ترجمة تجمع بين الأمانة وإعادة الإبداع، بين المعاني الواردة هي الهندسة المسطحة للنسبة وبين أبعادها الرمزية الضاربة في أعماق النفوس البشرية، بين المباشرة على تناخل الأنساق وبين الرسالة المركبة، بين التمهيد الظاهر والتمهيد الخفي، بين الأبعاد الروحية والمادية، ص 210.

إن ما قدمناه هو «غرض من غرض»، بحيث إن للمشروع النقدي والمركبي لحمد مفتاح يحتاج إلى مبحث مستفيض للكشف عن الآليات والخصائص المنهجية فيه. ومع ذلك سنحاول في محاولة ملائمة بعض الثوليت التي ينبغي حلها على المستوى التزامني (المودري) والتطوري (الألفي).

1 - المستوى التزامني: يتعامل محمد مفتاح مع مناهج متعددة رغم ما يتطلب منه ذلك من جهود مضنية ومتواصلة لتقليل المعاملات الخاصة والإلمام بكل منهج على حدة، والتعرف على توجهاته ومبادئه وأسسها الإستراتيجية. وقبل تشقيل المفاهيم، يعرف بالمنهجية والظرية التي تبلورت فيهما، ثم يبررها ويحصنها لبيان ملائمتها الإستراتيجية ومواطن ضعفها وقوتها. ويكشف عن مرجعياتها الفكرية والمفاهيمية. ويسهم في إعطائها وضماً اعتبارياً حبيداً بالتوسيع والتعميد وما يحرس عليه هو أن تكون منتجة، وذات مردودية ومثبتة على أسس متينة في الحقل الذي وظفت فيه. ويتجشم مختلف مشاق المنهجية من بطوع وتبعية وتظهر قصد تشييد تصور شامل لتحليل النص. وهبقة نموذج ملائم لمعالجة الخطاب الشعري في لعقده وشموليته. وهكذا عمل مفتاح على صياغة نموذج قابل للتطوير والتعديل والتوسيع تبعاً لما تعرفه التراكمات المعرفية والمنهجية من تطورات سرية تهم طبيعة النص ووظيفته داخل المجتمع. ولم يكتب بإضافة عناصر إلى هذا النموذج (المثبت في تحليل الخطاب الشامي من 169، وفي بياحية النص من 54، وفي التلخيص والتأويل من 87)، والاستغناء عن بعضها، بل استثمرها في التطويل مبرهناتاً على العلاقة الجدلية بين النظرية والتأويل. يقوم النموذج المستمد من بنية الشعر الشامية التقيد على محوريين. أحدهما ألفي وتائيهما مودري. فالنص يسمو بطريقة أفقية حسب آليات معينة مثل أدوات الربط والمصمم والأصوات والاستعارات والكليات. وهذا الترخيم الأفقي يمكن أن يقسم بدوره إلى نوعين أحدهما خاص، وهو الذي يبحث فيه المختصون بلسانيات الخطاب، والثاني عام، وهو ما ينطلق من ثوابت فنية مفترضة يبرهن عنها بقراءة النص قراءة متمدة قائمة على حمريات في اللغة

مما يؤدي إلى علاقة أخفية شاملة. كما أن النص يتوالد بطريقة عمودية متفرجة من العام إلى الخاص مما يسمح بالاستدلال المعنوي، ومبنية على مبادئ التعددية - المجتمعية والتماثل والتفاعل. ويمكن أن يستوعب مبادئ أخرى على نحو التوليد والتحويل والانسجام والزمان/ الفضاء، لكنها تكون عمودية بالنسبة إلى عناصر الخطاب الشعري التي هي: الأصوات والمجم والتراكيب والنمى والتداول. وبما أن هذه العناصر لمبت خاصة بالخطاب الشعري فالأمر يقتضي تحديد ما يتمار به كل خطاب من خصائص بنيوية مميزة وما يلفت النظر في مؤلفات مفتاح أنها تتضمن بعض للعمليات التي تؤكد مدى ترابطها وتكاملها وإصرارها (بخاصة الحالات البعدية) على مواصلة مشوار البحث عن نموذج متكامل لتعليل النص وه اكتشاف الآليات التي تحكم الثقافة العربية. ويرجعنا إلى التمازج المقترحة والمستقرة في التطبيع، نلاحظ ب منفتح دائم الإطلاع على المتغيرات المنهجية والمعرفية ومحصن بالأسئلة الإيمولوجية ثلاثية لتحديد حلقات المصاح والتراكيب فيما بينها وتوقع الأعلوكلات التي تعي صيرورة الحقيقة وتستمد الشروط المجتمعية والتاريخية، وللمرج بين مكتسبات العلوم الصرفة والمعلوم الإنسانية ولتجاوز معلومات «الأممية البسيطة» وللكشف عن الثوابت الكونية والإنسانية المتكسمة في العقل البشري، وللمعبر بين أجاس الخطاب وأنوعه وأصنافه، ولترميم بعض المصروح الفخرية حتى تكون مهيأة لروح العصر وتتدارك نفاذها وفراغها، إن المناهج المتراصة نساقاً، تعمل على إضائة مختلف جوانب النص من زوايا متعددة وبطريقة تفاعلية متفرجة بين مقتضيات الأحوال (المقصدية، التكيفية، الشروط المجتمعية والتكنولوجية والتعبئة للذات المنتجة والثقافة، جمع المعرفة وبنائها واستخدامها، تشغيل الحفليات المعرفية، ضبط فروائد التوليد، التمييز عن ثوابت كونية، الحوار الخارجي...) وبين دينامية النص (تسمية النواة الدلالية، السالبيية، التماسك، التوازي، التشعب، الرمزية الصوتية، الفضاء/ الزمان، التشكل، الحوار الداخلي، المصراع، التدرج، التشابه...) وبين المبادئ الكلية والمبادئ الخاصة لبها فريدة الخطاب

وخصوصيته ولتمييز الشمر الراقى الذي تتناغم جميع عناصره في بنية مترابطة من الشمر العادي الذي يبرز فيه عنصر على حساب العناصر الأخرى.

ب- على المستوى التطوري: انتهى محمد مفتاح في كتابي الثقافي والتأويل والتشابه والاختلاف على المنهجية الشمولية² Holiste, Holiste أو للمناهجية التصفية Systématique، وهي منهجية جديدة فرضها المطلق التطوري للمعلم الذي وانتقل من الواضعية المادية (التصور الميكانيكي للنزعة) إلى الواضعية الرياضية، أي التفكير في الواقع كله من زاوية اتبناه وانتظامه الرياضي العلافي³ لقد جاءت هذه المنهجية لتقويض المنهجية التحليلية Analytique التي تفصل ما بين العناصر والعلاقات وتركز اهتمامها على نقطة التماسيل والتجزيات والنظرة انقوابه التي تعرض حواجز فاصلة طبيعية موجودة مسبقاً، والمرتبة الوضعية التي تفر بالتمشال الكلمات والأشياء بعضها عن بعض، والنظرية الحديثة Scientifique التي واعتبرت الدولة مجالاً كهرطيمياً صفنياً وصمته على الجبل الكوسي الكهرطيمي الكبير، ودعي هذا النموذج الأول بالنموذج الكوسي وواسمه هو العالم الإنجليزي وفروفر (1871 - 1937) الذي شبه فيه الكرة بمجموعة شمسية تحتل النواة مركزها، وتصبح الإلكترونيات حول النواة مثلما تصبح الكواكب حول الشمس⁴ لا يمتزج جول دو روزناني Joel de Rosnay الرأيا التصفية نظرياً أو علماً أو أداة كلفاني الأدوات، بل أداة ومزبة مكونة من مناهج متعددة، ومن تقنيات مستمدة من مهاتين مطلقية⁵، وهي مقاربة موحدة وعبر مهاتنية، وتمكن من تجميع وتنظيم المعارف بفرض ضمان فعالية أكثر لتمام⁶، وتحليل تعدد الظواهر المجتمعية والكونية. تكشف المقاربة الشمولية عن تصور الإنسان للإلزام بمجالات ومبادئ معرفية متعددة، لكن أهميتها تكمن في حقن الإنسان على غزو ميادين جديدة لتع منها معلومات ثرة تسهم بدور شك في توسيع وإغناء مقاربتة للكون. إن التمددية المنهجية التي تبناها مفتاح بصبر وجدد اقتضت به إلى نساقية الثقافة. وهكذا شغل ما تركم لديه من مناهج وتشبيلات

ومفاهيم لإيجاد الهياكل المتناظرة والمتشابهة التي تتحكم في الأنساق الثقافية
تزامناً وتطوراً، وإن كان يهتدى المفاهيم الأسلمية النظرية العامة للأنساق
(التفاعل، الثنائية، الانتظام)، فهو بطوعها - انمجاماً مع رؤيته للعالم
واستحضاراً للشرط التاريخي والاجتماعي - للنظر إلى الإنسان من حيث هو
روح وعقل، ومن حيث أنه يعيش في محيط يتأثر به ويؤثر فيه²¹³، وتقوم
استراتيجية صناع النسقية على الدوامك الثلاثة التالية:

١ - تعاملت مع نسق واحد لبيان ما يتوفر عليه من أليات تضمن
استقراره وانتظام عناصره وتفاعلها الفئاسي (نموذج كتاب البصائر وشعر
الشعر). وفي هذا الصدد استخدمت تقنيات التضيد والمحيلات والتوازي
والتضليل لإثبات اتساق المعنى وتساكنه وللمبرهنة على الثوابت الإنسانية
ولفني أطروحة التشتت

ب - أكدت على تحليل الأنساق الثقافية المتداخلة (المنطق الصوري،
الأصول، النحو، لغز الشعر، الرياضيات...) وبيان الحلية شوحاً منها
والتمثلة في البقاع عن وحدة الأمة وهي توطيداً لآليات الكونية الإنسانية،
وبالرغم من تحليل دقيق لمعاني على نظائره، فهو - في الأنساق - يبقى
مرتبطاً بهب لأعراض توبينية وتعيدية، ومعافطاً على استقلاليتيه ومرتبته
داخل النسق العام.

ج - أصغت تحقيب الأدب اللغوي ارتكازاً على لا تكافؤ الأنساق،
وافتراس وجود نولة مرجحة، وهي الدعوة إلى الاتحاد والجهاد، وعلى التفاعل
مع الثقافة بوصفها أنساقاً دينامية ممتدة في أمد بعيد، تجمها روح تكسر
الصراع مع الأجنبي لضمان التوطيق والوحدة.

نقل محمد صناع المبدأ العام لنظرية النسقية إلى مجال خاص هو
النسقية الثقافية، ولم يقتصر هدفه على استنتاج مبادئ التنسيق التي تحكمها
فيها، بل تمداه إلى إعادة قراءة التراث بواسطة الاستدلال بالمقايمة والمحاكاة
حتى يتمكن الإنسان العربي المسلم من ربط الحاضر بالماضي، وتخليد سمجته.

والوعي بأهمية الاختلاف في الحياة اليومية. وما يلتفت النظر أنه وظف مفاهيم علمية ومنطقية لتعديل الطواغر الأدبية؛ إذ يَبَيِّن مدى خضوع عناصرها ومكوناتها التراثية وللمدرجة لمرکز جذب يُرمي دعائم الانتظام. إن الترتيب الخطي على سبيل المثال يتلالم مع روح الثقافة الإسلامية التي تسلم بوجود إله خالق كل شيء وتقيم تراتبية بين مختلف المخلوقات التي هي للخالقة فالإنسان فالحيوان فالنبات فالجماد، يتوسع معمد مفتاح في تصنيف القدماء للعلوم وترتيبها، وللإيضاح تكفي بالتمثيل بتراتبية من التراتبيات الممكنة في البصائر، وهي تراتبية العلوم وأمدانها (1996، ص 74-76). إلى العلوم تعيش من منبع واحد، فتتكامل بالوحدة وتختلف بالكثرة. ومهدت تسرعت الأصناف فهي تشترك في تحقيق سعادة البشر، ومراعاة التدرج والترتيب من أسفل إلى أعلى لرعاية المائدة والشرعة وللوضوح والصورة. لقد صنف أبو حيان التوحيدي العلوم إلى ثلاثة علوم دجيلة، وعلوم شرعية، وعلوم لقوية، وأصعبها إلى تراتبية متوجة ومكحلة بعلم معين، وجعل التصور متاحاً على رؤوس كل أصناف العلوم ومجهزاً لشمواتها من 72. فليس التوحيدي نصيبه للعلوم على أساس الترتيب، بل لا صمد لاوع بوظيفة جوهرية مشخصة في العمل الواحد الساطع والضمير لبدء التدرج الذي يلتفتني أنه كلما اقترب صنف من المصدر إلا وزداد كمالاً وكلما انتزاع عنه بُعِدَ، فبعض عن الكمال، وتشرب كل علم إلى درجة ما بالأخلاق مهما كان جنسه وصفه، وإثبات وجود الله بآزي الكون ومبدعه الأعظم. وبين مقتلح أن لبناء بحثه على التراتبية المنقحة والشرورة، كل لترض إثبات مركزية ما شماناً لوحدة الأمة والربط خوفاً من التشردم والحروب الأهلية ربما تنتشر المقالنية بين أفراد المجتمع... فمس أرك أن يعرق القراحل في هذا الشأن فإنه يعرق نفسه؛ ومع ذلك لابد من الاستفادة من المفاهيم العلمية لما بعد الحداثة. ولذلك فقد وظفنا هذا التفاعل، وهما الماه وهما الانتظام من 87.

يمكن أن أبدي بعض للملاحظات العامة التي عمت لي وأنا أقرأ كتابه

التشابه والاختلاف بوصفه عنصراً أساسياً من نسق معرفي ونقدي مطلق وقابل للانفتاح على معنويات أخرى:

1 تعامل معمد مفتاح مع النسق من حيث هو جماع من العناصر التي تندغم في تفاعل دينامي. وتتطلب لتحقيق هدف مشترك¹⁷، وأبرز حدوده وعناصره الجوهرية وأنواع العلاقات الموجودة فيما بينها والتراكمات التي تجمّعها في كل منظم ومتراس، ورغم اهتمامه بالجانب الهنلي والوظيقي للنسق، لم يمسك ظاهرة التقد *Complexité* ومرد ذلك في وجهة نظري المتواضعة جداً إلى اعتماد مفتاح بصفة خاصة على بنية الشمر التي يكون فيها التفاعل بين العناصر بسيطاً على نحو الفار للكون من جزئيات *Molecules* الأوكسيجين في حين أن الزوية شأن الحلية تتكون من

عناصر متعددة ومتنوعة مترابطة في تفاعلات ديناميية معقدة (وهو ما أشار إليه مفتاح في التشابه والاختلاف ص 36) إلى بنية الشمر تعتم على الشاعر المصنوع للغة السلبية *Inconvenances* ما لشي تسمى إلى ضبط المنوك وتكييفه مع علة مذبذبة وإلى تصحيح أي تعبير نحو، الزائدة أو نحو التناقض، وإلى التبع والاختلاف وتمش للصفة الإيجابية *positive* التي تدفع في اتجاه التطور الذي قد يصبى أحياناً إلى انشطار المسق أو توقف وظلاله بصوت انفجار ما، وتشتطس تولين القوى *Equilibre de forces* المتضاربة أو المعارضة (جيشان، الحكومة والأحزاب، الدولة والقوى الأجنبية) الذي قد ينتهي بصمول تظهر معمد *discontinus* على نحو التعاقب قوة بأخرى في معملات تاريخية معينة، أو تولين لند *flux* الذي يصمم الخلافات ويمسها في شكل التفاعل التجاري (المال مقابل البضاعة)، ويرسي تقاليد سياسية واجتماعية مبنية على التراضي أو التوافق بين مختلف أطراف النزاع الاجتماعي والسياسي. ولما تكون مختلف الأطراف راضية على النتائج المحصل عليها، يتعلق التوازن الدينامي وتشتل مختلف فروع النسق العام في حالة استقرار وثبات *Etat stationnaire*. ما يلاحظ على الأستاذ مفتاح نزوعه الكلي نحو وحدة النسق وانتقاده الشديد لأنصار الاختلاف الخصوصية

وهكذا نجد تبار ما بعد الحداثة يتاهس التراتبية والكليلية والمنهجية، مهاسياً واجتماعياً وفكرياً فيدعو إلى ما يشبه الفوضى بالتركيز على الاختلاف والخصوصية والثانية، متأثراً بنظرية السماء في الفيزياء وفي الرياضيات، وفي الكيمياء، فيحلل الظواهر الثقافية والنصوص الأدبية في منظار التقنيكية (1996 من 87)، ويملأ ذلك بدم دخول المجتمع في عهد العقلانية الميسية والاجتماعية والدينية ألا نلاحظ هنا - يمكن ما عايناه في جميع كتاباته من إشادة بالمسحور التلويحي - ونحناً للظلمات النورية وإمكانات اقتصاد الزمن بنزعة تحمين الأوضاح بالترجيح وتقديراً للتقاليد بوصفها العصر الكامل وراه التماسك الاجتماعي (8). إلا تتحكم الانساق العقلانية Systèmes éantiques (المنسقة أو الروح الشيطانية بلغة لابلانص 1 aplac) في تطور العلوم والمكر البشري. وفي تقويس مفهوم الحتمية للموسسة Le déterminisme concret الذي كانت لتبوء الأرباء الكلاسيكية؟

انسجاماً مع النمطة الصاعدة نلاحظ أن مفتاح في كل مؤلفاته يشير إلى مفاهيم الاختلاف والامصال والتعارض والتجهر والاشاكال لكنه يمزج بالكلية إلى التملص على ظاهرة الانسجام النصي، إلا يمكن بالنف بل الهرمنة على عدم تجانس النص؟ وسمبل بمثابة فقط، أحيمما متعلق بالنظرية العلمية الكوانتية Quantique التي طندت مطلق الاتصال، وأقرت بوجود كيانات جسيمية متقطعة ومنعصلة⁽⁹⁾؛ وثانيهما متعلق بتحليل الخطاب، إذ ميز دوسيك ماكنوتو بين التماسك النصي وبين اللاتجانس Hétérogénéité الذي تصوم فيه العناصر التالية تمتد الأصصوات، والاقتضاء، Negative، والخطاب المنقول، ووظائف الاستشهاد، والتلصص، والتشاور، والتشدد اللغوي والسطورية...⁽¹⁰⁾.

ت جاءت الرؤية الشمولية أو التنسيقية لتجاور الإيمان ذي البعد الواحد (تفهد القرارات المتعدة من أعلى، والاستهلاك) والإنسان ذي البعد المزدوج (التكيف مع الواقع بعبية تهيبره) للدراسة على الإنسان لتتعد الأبعاد

Multidimensionnel الذي يطرأ إليه من زوايا متعددة (بيولوجية وثقافية واجتماعية ورمزية) منغممة في كلفة مترجمة Totale ، فالاحتاجات الإنسانية أصبحت عبر مرتبطة فقط بالعنق الموسمي اقتصادي، بل كذلك بالبعد البيولوجي (الوحدة هي الجسم) وبالبعد الثقافي (الوحدة هي الشخص) وبالبعد الاجتماعي (الوحدة هي الوطن) وبالبعد الرمزي (الوحدة هي الكائن). وهي أمور موكنة إلى التفرعية التنقية للهنية على غايات مسجمة مع ما يحرفه العالم من تطورات سريعة وخطيرة تمتدحت الإنسان على تصغير معارف نرة متعددة مبالغة للتعاليق الصطرية laméaire أو القطاعية Sequen-cielle، والإكباب على نقطة واحدة من زوايا متعددة لفهمها واستيعابها، وإذا كنا نلاحظ في كتابات مفتاح كثيراً من ثوابت التهجية النسقية المتشعبة في إدماج مفاهيم ذات مرجعيات متباينة وفي الاعتماد على مجالات متنوعة (الأدب والمنطق والرياضيات والأسرولوجيا والبيولوجيا والنكاه الاصطناعي) ، وهي بسج علائق مثينة ومُشككة ومُحكمة بين عناصر النمق، وبين النقص الفرعي والعمق العام، فهذا يثير في إبداء أي حكم حول تصورهِ للإنسان المتعد الأبعاد إلى حين اكتمال حلقات مشروعه العمقي.

ج رعم أهمية المباحية المسقية في الحصر على الحيال والإبداعية والابتكار، وعلى حل المشكلات المعقدة، فهل لا تعلم من أخطار ولا تطور من ثغرات، وقد شغفها جول دو زنائي في نهج النظرة الأحادية والنموذج الشمولي، وتوظف اللغة الرياضية، والتركيز على الجانب الوصفي العلائقي دون المفا إلى المبادئ التي تشترك فيها الأنساق، وتعقد الأمور بكثرة القبلسات والتماثلات والتشكلات Isomorphism والاستمارات، والإلضاء إلى المزج التنسقي Systématique المتشدد أو إلى التروغ البيولوجي Biologie me الاختراقي، ونضيف إلى ذلك ما أوردته برباد دي إسبانيا B. d'Espagnat ، ويتعلق بتشعب العلوم إلى تخصصات صغرى ومفككة، ويُدخل في المعادلة القاعدية عناصر جزئية إضافية تصبح، بمقتضى انتقاض الشمولية Holisme ، أشباه مُكبلة على نحو الحقائق في حد ذاتها⁽¹⁾، ويمكن أن يجل ما

سبق في هذه القولة لأدكار موران Edgar Morin «يكاد الإنكار من التوحيد أن يغتضي إلى التبعيض المفرط ثم إلى الأفكار المسكوكة والوصفات الفكرية»^(١).

الختام:

إن أي مؤلف من مؤلفات محمد مفتاح إلا ويصير حلقة هامة ضمن مشروع فكري مترابط ومكتمل، يهجن أعماله مفكر مغربي في الإفادة من التراكبات المرتبطة والمستجدات للنهاية، وفي إيماء ممارسة نقدية وعرفية مشبعة على أسئلة إستمولوجية متينة، وفي الكشف عن الثوابت والمطريات الإيمانية الكونية وفي البحث المستمر عن اقتراح تصور شامل لحداثة مختلف الشواهد النصية، ولتحليل على وجه الخصوص المحيط الحضري. وتدرج الرؤيا الشمولية والعمقية لمحدد أطروحة التثنية والماء والنظام، ولتفاعل مع النسق في كماله وفتحاه وفي نواته وتطوره، وفي كلياته وجوهراته، وفي أسئلته وبعائده؛ وإبراز صياغته وملائته المترتبة والتدرج والتعاضد والتضام للامسئلة بوظيفة جوهرية ولتحقيق غاية منهجية موحدة.

1 - الهوامش

1) والتجديد السيميائي؛ لبقائه وأدواته حوار مع الدكتور محمد مفتاح، أجراء الأساتذة: عبدالرحمن فتكول، ومحمد العمري، وعبد السمياني، دراسات سيميائية لدية لسانية، العدد 1، خريف 1987، ص 20.

2) Bernard d'Espagnat, *Fermer la science ou les rayons du savoir*, Dunod, 1996:

بحث الميكانيكا الكلاسيكية Quantique (النظرية للميكانيكا النيوتونية والنسبية non-séparable et) معاهم الانفصال والانقسام (Newtonienne et relativiste Cercle) (non-divisibilité) والانتظام والدينامية أصبح الآن مفهوم الدائرة الشمولية holiste شائناً في الأبيار- العلمية بحاسة الميراثية منها وهي ترفض أن يكون صريحها والواقعي مكوناً من أشياء متباينة حتى وإن كتب مترابطة فيما بينها بتفاصيلها وهكذا لا يفر إلا أب الكون كنه نظري عند الصدد إلى الصفحات التالية 133 134 164.

3) سالم يموت مفهوم الواقع في الفكر العلمي المعاصر، مظاهر البرمة الاختيارية لدى الوصفين الهند ومفهوم مشهورات كنية الآداب والمفهوم الإنسانية بالبراهات، سلسلة الأطروحات والرسائل، 1980، 7، ص 117.

4) المرجع نفسه، ص 94.

5) Joel de Rosnay, *le macroscopie vers une version globale*, Seuil, 1975, p 10.

6) Ibid, p 91.

7) Ibid, p 101.

8) رغم إيمان التثنيةية بثبوت هوتين التلوي التاريخي (حتمية المراحل)، فهي تقرب دور المثقف والسياسي لإحداث المفردة واقتصاد الزمن بالعمل الذاتي والإرادة والمهم التاريخي هذا هو التاريخي لا يفسد إلا بعمل معادلة بين واقعين تاريخيين متفاوتين: «هيداللة المروي الموزع/ الفكر» حوار من إنهار الأستاذ بسالم حموش، الوحدة، العدد 23/22، ص 152. انظر كذلك إلى هيداللة المروي، أوراق المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط 2، 1996، ص 120.

9) سالم يموت، مفهوم الواقع في التفكير العلمي المعاصر، ص 93.

10) Dominique Maingueneau, *L'Analyse du Discours*, Hattecht, 1991, p 127 152

11) B. d'Espagnat *Penser la science* pp 156 - 157.

12) Noel de Roenay, *Le microscope*, op, cit, p 140.

2 - مؤلفات محمد مختار المتمدن عليها -

- في سمعاه الشعر العربي القديم، دار الثقافة، ط 1، 1983.

- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التماس)، المركز الثقافي العربي، بيروت
الدار البيضاء، ط 1، 1985.

- ديمامة النمس (قطر ونهار)، المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، الدار
البيضاء (الغرب)، ط 1، 1987.

- مجرول البيان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1990.

- الثقافي والتأويل، مقاربة نسقية، مركز الثقافي العربي، ط 1 1994

- التشابه والاختلاف نحو منهجية شعرية، مركز الثقافي العربي ط 1 1996.

من ملحوظة أشرت هذه امداداً في إطار لقاء ثقافي حول الكتاب العربي وثقافته،
التشابه والاختلاف مثلاً، عظيمه جميعاً المصنف الأدبي والبحث التاريخي بالفسر
التكبير (المعرب)، وكان محفل رد الأستاذ محمد مختار هني اسحق التالي إلى نظرية
الانماط نظرية مبنية على مجاور النص (قطر إلى ما يحيط به، وهي لا تنفص عن
هبة أي عنصر من العناصر، لأن كل ما هي الوجود له نسق هي الوجود، لقد كان
الهدف من نسق المنهجية المسقية هو تحليل بعض النماذج والمبادئ العلمية في
السلل الأدبي ومنهجية الثقافية، ودعم أطروحة التشتت والمترجم، ودعم أطروحة
الوحدة والتوفيق، وبيان فكرة التماسح عند أبي حيان التوحيدي، والمطر إلى الثقافة
الفكرية بمسار وطني، وإبراز أن هناك فطريات وآليات كونية تؤدي إلى مغامرات
استكشافية، لكن المجتمع بكل مكوناته السياسية والثقافية *la civil* هو المسؤول على
إخراجها من القوة إلى الفعل وتطورها، وبين أن طرح درهما يبحث من النعمى الكامل
في النسب، في حين تعمل النظريات التشبيعية على بياته، ويرى أن لخصار درهما
يشتمل أطروحة المومس باسم الاختلاف والخصوصية والذاتية، وهم بهذا الصنيع
يشتمل ابتكاراً بيوتية قبلانية من عرضها.



يتوالد في بعض النُسخات النُسخة العربية الحديثة في مجال الحداثيات إيراد مصطلح الرّوائي أو المكوّن^(٦) دلالة على من سمع قولاً، وقام بروايته على الوجه الذي قيل فيه، فقد جاء في لسان العرب أن مشرّ الروايات روايا الكذب (...) قيل هي (رواية) جمع رواية للرجل الكثير الرواية والهاء للمبالغة، وقيل جمع رواية أي الذين يروون الكذب أو تكلم رواياتهم فيه^(٧) كما جاء فيه أن الروايات «جمع رواية وهو ما يروي الإنسان في نعمته من القول والعمل أي يروى ويمكّره» وبعد التعريف يمكن ويتم الرّوائي بالكذب لأنه قدّس يتعاهل في روايته للمادة بأسماء عناصر عليها من خياله، أو إخفاء عناصر منها هيكون كذبة مقبولة

أمّا السّارد فهو اسم فاعل مشتق من الفعل الثلاثي «سرد» - مسرد - مسرداً. والسرد في اللغة: تسمية شيء على شيء، تابع به منهقياً، بعضها في إثر بعض متتابعاً مسرد الحديث ونحوه مسرداً، إذ تابعه وفلان يمسرد الحديث مسرداً، إذا كان جيّد المتنبّه له^(٨) والسارد اسم فاعل يفتل على الحدث وفاعله، فهو - إذا - عوّن وظيفته السرد والإبلاغ الدروي له بالتوالي أحداث القصة وإزاء هذا الخلط بين المصطلحين - الرّوائي، السارد - في النُسخات النُسخة المشرقة الحديثة، فضننا انتقاء مصطلح السارد على مصطلح الرّوائي وذلك أن مسارد الرواية ليس الكاتب (...) السارد هو شخصية تفضيلية قد تحوّل إليها الكاتب^(٩) ليضطلع بمهمة الوظائف، غير أن تلك الشخصية التّعبيرية - هي أحيان كثيرة - تتردى باستمرار لفكرة متناقضة تتراوح بين مسودة مؤلف من لحم ودم ومسودة شخصية ما^(١٠) يفتل من خلالها السارد أفكاره، ولذلك يمكن الحديث عن نوعين من الحكايات ممسكة بكون فيه السارد غلباً عن الحكاية التي يحكيها، والحكي الذي

يكون فيه السارد حاضراً باعتباره شخصية في الحكاية⁹ وعلى هذا الأساس يمكن التمييز بين سارد غريب عن الحكاية، وإن كان هذا السارد يرى كل شيء بعيون الشخص¹⁰، ينقل ما سمع للمروي له، وبين سارد حاضراً وفاعلاً في الحكاية، وهذا السارد هو غيره الكاتب الذي يوجد، أو يكون قد وجد من لحم وعظم في عالمنا، وأما السارد الذي ظهر بروي الحكاية داخل الكتاب لا يوجد إلا بالكلمات في النص، فهيشن نوعاً ما متفهماً داخلها - وهذا التمييز يؤسس جزءاً كبيراً لحركة الكاتب، إنها تسمح لفهم بأن الكاتب نفسه يستطيع أن يكتب رواية مفكراً سارداً، قد يكون رجلاً أو امرأة من الماضي أو الحاضر أو المستقبل¹¹، ويعد هذا التدقيق في المصطلح تبين لنا أنه لا يوجد اتفاق موحد بين النقاد في شأن المصطلحين الروائي السارد - ولذلك يرد مصطلح الروائي رديماً لمصطلح السارد، وكذلك الشأن لمصطلح السارد، وقد يرد في بعض الدراسات المصطلحان في الآن نفسه وللسارد أهمية في النص ولذلك يغيره الكاتب بإشغال لمصطلح بوظائف شتى، وفي جميع حالات السارد يؤدي السارد لحظة النص ويهتجر أساليب، الوظيفة السردية - يروي السارد بمقتضاها ويثير عسا وميعة الحكم أو المراقبة - يتولى السارد تنظيم السرد مراراً فيه بين النص والوصف وأفعال الشخصيات - لكن بحسب الطريقة التي نروي للسارد، فيمكنه أن يتدخل بصفة مباشرة قصد تقديم معلومات تكميلية، كذا تجري الأمور في طريقة النص - بخلاف طريقة الموضع والإظهار - لا يميل السارد إلى تقنيع علامات حضوره حيث بإمكان السارد أن يؤدي وظائف سبباً ممكنة لبعضها البعض، قابلة للتكليف فيما بينها¹².

وسنحاول في هذه الدراسة تحديد أهم وظائف السارد¹³، في رواية «باب الشمس»¹⁴ للأديب اللبناني إلياس حوري، وقد ساهمت تلك الوظائف - بقدرتها الفكرية والفنية - في بناء الرواية فأعطتها مهزة الاختلاف السردية عن مثيلاتها من الروايات العربية التي كان للوضوح الفلسفي محوراً أساسياً في إنشائها مما جعلها الفنية، غير أن هذه الوظائف

التي اضطلع بها السارد لن تكون وجهة لحجم الرواية الكبير، بل هي وظائف ومقاييس لأهم المحطات الحرجة التي مرت بها القضية الفلسطينية هزيمة ونصراً، دون أن يفقد السارد في الثعالب المتعالي، وهو في خضم الحركة - أحياناً مشاهداتاً وسامعاً وسارداً من الدأخل وأحياناً أخرى يتلقى ما يحدث، وهو بمثابة المروي له - من الخارج - فيسرد بدوره ما علق بذاكرته إلى الآخرين الذين يسمعون إلى خبرهم من الأجيال، وهكذا دواليك، فهذا السارد المتمسك الأصوات ينحني إلى تمدد الوظائف حسب طبيعة السارد ومكانته الاجتماعية وحقيقته الفكرية التي تحدث - في كثير من الأحيان - وظائفه فتأتي تالفة بما هو سياسي وفلسفي وديني لتؤلف فيما بينها البناء الفني للرواية كما تبرز وظائف السارد التالية

الوظيفة العامة أو الأيديولوجية: (La Fonction Generalisante ou Ideologique)

إن هذه الأجيال تظهر هلاقه السارد بالعالم فتقطع - على هذا النحو - مجرى الأحداث التاريخية، وتندرج في هفوات أكثر تمهيماً وتجريداً وتعميمية، كما ترد - في كثير من الأحيان - في شكل حكم أو أقوال مأثورة، كل منها قابل للاستغلال بدلالة، ومتضمن لأحكام على المجتمع والرجال والتمسك⁽¹¹⁾.

وعلى هذا الأساس، نخضع وبعض الدراسات إلى أن النص السردية يتضمن دعوى أو تعكس أيديولوجية معينة ولذلك، يستخدم النص أنظمة شعرية، تحصل في طياتها اتصالاتاً ضمنية بين النص والقرائن حول الضرر والأيديولوجية⁽¹²⁾، المشكلة لأن السارد عندما يعكس لن يكون معادياً بل تشمل عقائده السياسية والدينية والفلسفية بوعي أو دون وعي في توجيه النص السردية وتكشف اللغة عن المضمين بهالة وإن حاول السارد التلطي وراء الرموز أو استعمال الصيغ في حالات متعددة للتمويه، فلن يتجوز من الأيديولوجيا لأن السارد بمرجات مضطربة، منتج أيديولوجيا وكلماته هي

دائماً عيمة أيديولوجية (idéologie) واللغة الخاصة برواية ما، تقدم دائماً وجهة نظر خلسة عن المالم تنزع إلى دلائل اجتماعية. تحقيقاً، باعتبار الخطاب نصاً أيديولوجياً⁽¹³⁾.

وقد يظل السارد مختلف آراء شخص الرواية دون التدخل فيها وليس ضرورية أن ذلك النقل يعني تأييداً أو رفضاً لتلك الآراء بل هو تأكيد من المصادر بوجود رأي مخالف لقناعاته الأيديولوجية التي تكشفها لغة الشططية.

ومن الإنشائيين الذين وضعوا المنظور الأيديولوجي للمصادر في الرواية الناقد الروسي - بوريس لو سينسكي - Boris Iusenski - في كتابه شجرة التائب وقد طلق لولب استنور الأيديولوجي علىصوص سردية مختلفة كما أن الملوك ضمن طرق تحليلاته يجب وجهة النظر إلى مستويات أربعة هي: للمستوى الأيديولوجي (أو التطويبي) والمستوى التعبيري (أو الفلوي) والمستوى الزماني- المكاني والمستوى النفسي⁽¹⁴⁾.

وهي المؤلف أن وسائل تمهيدية يتوسل بها السارد تكشف عن نظرية أيديولوجية قد تكون ظاهرة أو باطنة في النص المبردي الواحد هذه الوسائل الاستفاد من السمات والاعمال التراسمة هي ملووث الشمسي⁽¹⁵⁾. ولو أردنا اعتماد هذه المعطيات النظرية المتصلة بالتأثير الأيديولوجي في الكتابة المبردية وتجلياتها في رواية باب الشمس، سنجد إحالة على الألقاب والكس التي تحيل على منظومة من الدلالات، منها الدلالات المرفضة والناقضة في المجتمع العربي الذي يمجّد الأصل والنسب، وذلك أن الكس تعدّ هوية الأفراد مدحاً أو ذماً لما لها من طابع أيديولوجي ومن خلاله يتموقع عليها وفكرياً في حالات كثيرة - صاحب الكتبة، موكان أبو كمال يدعى التالنجانة⁽¹⁶⁾ في حديثه، هتني يا ابني جتنا وجينا مسا اسمانا⁽¹⁷⁾ الحبقية والمستعارة⁽¹⁸⁾، وفي ذلك إشارة إلى انتشار الأسماء الحركية وتمنيتها لنشطاء الثورة الفلسطينية، وهي أسماء ذات دلالات أسطورية

وتاريخية لأن صمة فدائي لو لاجئ فلسطيني بتاريخه كنية - ومع التسهل - تحجب اسمه الحقيقي⁽¹⁾ ويمرور الزمن تطب الكنية الاسم، فتختزل من جديد الألفاظ القديمة والجديدة التي كانت تميز الشخصية في ظل هويتها القديمة، ويتجلى الأثر الأيديولوجي - أيضاً - في رواية باب الشمس من خلال إشارات السارد المتحيرة من المعتقدات المعينة الشعبية الفلسطينية علىظهر دجل رجال الدين⁽²⁾ وأسماً شيوخ الطرق الصوفية في الزاوية البشرية الشاذلية ونموذجهم قصة الشيخ هاشم الملقب بالشيخ الأخضر في المخيم وهو شيخ في المصميين من عصره وله مقامات عاطفية مع زوجة أحد مربيه⁽³⁾ فكان هذا الشيخ يأتي ما ينطلي القهم الإسلامية الحميدة. ويعتقد العامة والرفاع أن ذلك من الكرامات والبركات التي يعطى بها شيوخ الصوفية دون سواهم من البشر.

ويمر السارد مكر **شيوخ الصوفية** وجهلهم وتبهم في تفسير آيات القرآن الكريم ونطويح مما فيها وأبعلهم يسيطروا على عقول البسطاء فيتمسكوا إلى نقاط الصمت الكهنة في مراتهم حتى يحقق الشيوخ مأرب خاصة قد تكون مادية أو معنوية سمها في المائب الزنيلة وإن تجلبب الشيخ في الطاهر براء المصيبة ومن ذلك محاولة الشيخ الأخضر استعراج شاهينة زوجة أحد شهداء القارمة إلى قالت شاهينة ذهبت إلى الشيخ الأخضر، الله يخلصه، ورويت له منامي، فطمأنني، وقال إن الموتى لا يعودون إلى بيوتهم، وزوجك شهيد، والشهداء في الجنة، وطلب مني أن آتي نزيلاته بين وقت وآخر. ولكني لم أزرها، فلقد رأيت في عينه ذلك الشيء، الحمد لله أنني لم أزرها أبداً. كان يتنظر إلي من وأمي إلى شمي، ويتلطف ويخلص شفته بطرف لسانه، ويقول إن الشهيد في الجنة، هناك المعيم والصور المين، زوجك يا شاهينة يتمتع بالصوريات. قال الحوريات ولحن شفته، كأنه أعوذ بالله، هكذا يتمايلون مع أراجل الشهداء يعني ماذا يعتقد هذا الخياف نفسه، لا والله، تقوا... على لحيته ولحن أمثاله، يمسك بكتاب الله، ويظهر تلك النظرة الشهوانية⁽⁴⁾، وفي سلوك الشيخ الأخضر إشارة إلى

سلبية الحلّ الدنيوي من خلال الإسلام الطرقي، ثم فشله في تلبية الحاجات المادية والتفعية للأفراد في ظل متغيرات شعبية العربية والانتهاز، سيطرت بظلالها على المجتمع الفلسطيني في الشتات.

ويتهض السارد في شبهة - وهو في معسكرات التدريب الفلسطيني بأرض الشتات الفلسطيني أو في مركز تدريب الطب الميداني بالمتين - بوظيفة الإضادة بدور الصين الشيوعية في مساعدة الثوار الفلسطينيين فتعزّز بعضهم تجربة الثورة الصينية - بزعامة ماو تسي تنغ - نموذجاً يعتدّ به في التعرير، كما يهض السارد أيضاً بوظيفة الإصلاح عن عقيدته الدنيوية بوضوح، فأعلن إنكاره للمورثيات وفاء منه لمذهبه السياسي الذي اعتنقه خلال سنوات المنبئات سموات بُدّ الشيوعي، وعبر العصاة فكانا على عادة تلك الأيام اعطيت إلحادي فابا كان الامعان فادر على الوصول إلى القمو لهذا يعني أن⁽²¹⁾.

فهر أن الإلحاد يعمو موصلة لا خير لأن الإيمان الدنيوي قابع في ذات السارد يعكم الجورث والرعية والتشنة الاجتماعية ولذلك، يعترم السارد - في مواقع أخرى من الرواية - الدنوي ويهتسي به عند الأزمات العربية وهو يواجه المجر الامرادي والموت هقت إسمي مسيحي فكانا مؤمن بالله وأحب المسيح⁽²²⁾.

هذه الأزواجية في العقيدة الدنيوية والسياسية إلحاد/ إيمان هي سمة التشنبد والتوتر في ظل واقع فلسطيني غير مستقر، ومن خلال الأزواجية المعنوية يحاول السارد التوفيق بين الموقف اللادي الاشتراكي والموقف المعندي الدنوي، وهي أزواجية الدات الماردة اليسارية وبها تبرّر نهجاً أيديولوجياً كان سائداً «الزيج بين العلمانية والإيمانوية والماركسية الذي كنت أؤمن به... وإتي أحبه الطفوس الدنيوية»⁽²³⁾.

يجزّ السارد الدين - في بعض القضايا - وهو موقف استراتيجي يسعى من خلاله إلى عدم هتك المسافة الفاسفة بينه وبين تلك المعتقدات التي

تشكل الموقف الجمعي للمجتمع الذي يعيش فيه. واستجابة لتلك الموقف يستعين السارد بقصص الأنبياء ومعجزاتهم ليعيدوا مؤمننا بها فيذكره إيليا نبي النار²⁴ و«إبراهيم الخليل أبو الأنبياء وسورة الموزة»²⁵ والنبي يونس⁽²⁶⁾ وسيدنا عيسى⁽²⁷⁾ و«ريم المذوء». يحترم السارد عقيدة المذوء الصهيوني وطوقسه الدينية في مسألة «القبرة اليهودية»⁽²⁸⁾ ولا يتمصّب السارد لذهب ديني معين، بل هو متسامح مع كل الديانات، في ظلّ حرب طائفية عصفت بلبنان لسنوات طويلة.

وللسارد وظيفة أدبية، والأدب حقل أيديولوجية معينة، وهي تون أدبي وسيفسي من خلاله يصنّف الأدب في خانات الأدب وتناولته الفنية والعلمية ورواء من السارد لذهبه الديني لتسامح ومذهب العلماني الإنساني. تمتع حين مشواره للكبرياء والأدبية متنوعة فكانت مطالعته للكاتب ثرية ومطلّعة على الأدب العالمي **الأشتركي**، فقد طالع الروايات التاريخية - جرجي زيدان - وروايات نجيب محفوظ بمنحها التاريخية والفنية والواقعية والفسفية والتمسية والروايات الواقعية الروسية وأساساً الرواية النفسية - جوستوفسكي (1821-1887) - والروايات الممستطمية الروسية والثرمة، وقد حصرها في أدب غمائل كتمانتي الذي اعتاله المذوء الصهيوني سنة 1971 ببيروت، وهو اعتغال للمشروع الوطني والثقافي التقليدي الفلسطيني الذي رسمه غمائل كتمانتي في معبرته الأدبية، وهو يتوهم للمركزين السياسية والثقافية في أدبياته. لأن الأدب أداة قتال فنانة لا يوازها إلا القتال بالمتلاح. فكانت أحب الأدب. أفرا الروايات وأحفظ مقاطع كبيرة منها غمياً. قرأت جرجي زيدان ونجيب محفوظ، ولكن اختصاصي كان غمائل كتمانتي فلقد حفظت روايته رجال في الشمس عنها، كانتها قصيدة، ثم توسعت أفلاقي وحفظت مقاطع من الروايات الروسية وخاصة لدوستوفسكي وكناه الألهة²⁹ يا عيني على الأمير معشكين. يا عيني ما أحلاه بين حبيبتي. يا عيني على سداخته كانه.... أفرا الألهة ولا أشبع، بالتمني استطيع أن أصبر منه، باليت⁽³⁰⁾.

ويُفعل السارد - أيضاً - من روايات الأديب الفلسطيني جبراً إبراهيم جبراً، وهي روايات ذات طابع فلفضي سياسي لا يخلو من تعقيدات شأنها شأن الواقع الفلسطيني الذي يقطط فيه الواقع بالتخييل الأسطوري، ولأنهما رواية البحث عن ولید مسمود وهي معالم تعديلي لتداخل فيه الحدود، وتكاد تمضي أحياناً، بين ما هو واقعي وما هو أسطوري،³⁰ لأن ولید مسمود اختفى في ظروف غامضة تمهيداً منه عن برمه بالواقع السياسي العربي فكانت غيبته متعامية مع عيبة خليل يونس عن الوعي، مع حضور جسدي في رواية باب الشمس، وتمهيداً عن تلك القبة في رواية جبراً، جاءت الرواية وفق بناء فني مشاكل لواقع الاختفاء غموضاً وتعقيداً، فضلاً عن مضامينها السياسية والاجتماعية والدينية والمسيحية وهي ايدولوجيا جبراً إبراهيم جبراً هدف إلى إلهائها فارتدت في السارد وكنت أحس هنا وأقرأ رواية جبراً إبراهيم جبراً **البحث عن ولید مسمود** وكنت عازفاً في ولید مسمود هذا الفلسطيني الذي اختفى ثلوكاً شريطاً غامضاً في معجل سيارته، ومن أجل ذلك فكر هذا الشرط. «سقط جبراً إلى كتابة رواية كبيرة وجديدة أنا أحب جبراً لأنه يكتب بشكل أرسقراطي جملة معوية وجديدة. صحيح أنه كان فقير، في طموحه لكنه كتب مثل الكتاب. أي صاغ جملاً أدبية بلغة، عليك أن تقرأها كما تقرأ الأدب، وليس كما أحكي معك الآن»³¹.

يقوم السارد بوظيفة التعریم بأحوار الملأم من الأدياء الذين التزموا النطاق عن القضايا الإنسانية الملأمة ومنهم المناضل العربي جان جنبه (1986 - 1910)، Jean Grenet، الذي احتلّ بالملأم العربي منذ شبابه فكانت له مواقف مؤيدة للقضايا العربية وعلى رأسها القضية الفلسطينية وإنهم يستمضون لتقديم مسرحية لكتاب فرنسي اسمه جان جنبه عنوانها أريج سلما في شاكلا ... إنه الكتاب الفرنسي الذي علش مع القديسين في الأردن، وكتب عنهم كتاباً جميلاً اسمه الملأق الأسير»³².

تواصل جان جنته بالقلم مدافعاً عن الثوريين الحمر الألمان وعن الزنوج الأميركيين ثم عن الفلسطينيين وكان في كل مرة يقول: «هي اليوم الذي تستهبدون فيه أرضكم فإني لن أبقي معكم».

بنى المنارد وثيقة التعريف بجان جنته باختزال من خلال إنتاجه في الفكر والأدب خاصة في المسرح دون تصنيفه في خاتمة الالتزام السياسي اليساري الذي درج النقد على ذكرها لأن المنارد عليهم بالخلفية الفكرية الوجودية لجان جنته فهو الأديب الحر الذي يرفض الفئات وراء التطاهر باليسارية من أجل الشهرة والاشهرار، بل فضّل جان جنته البقاء خارج الأضواء الحزبية ليهبى ثقافاً معطوفاً غير معقد بسلوك أخلاقي أو سياسي معين.

يُنعش المنارد بوظيفة التعريف بأسماء الجندل فمسطحية مصطنعة، فهنكر منها فتح والحيمة الشعبية لتحرير فلسطين. ويصوّف أيضاً بالتقاربات الفكرية السياسية والدينية الفاعلة في عرّة وفي باقي الأراضي الفلسطينية، فهشهر إلى الحركات الإسلامية والحركات اليسارية، القومية والشيعية، مبرزاً الهمد الإيديولوجي لتلك المصالح والحركات وأثرها في التحولات الجغرافية السياسية فمسطحية وعريياً وعالمياً روجع ذلك الأثر الإيديولوجي بنكر أسماء سياسية قبلية عربية وأسماء فضائية عالمية لها مكانتها في الوجدان العربي والإنساني لما تميّزت به من نضالات في سبيل تحرر الشعوب وتلك هيودها من الاستعمار، وتلك الأسماء صدى وتأثير في التاريخ الإنساني من خلال مواقفها الفكرية أو توجهها اليساري الماركسي أو القومي العربي وتلك أن هذين التّأثيرين وعلى مدى سنوات الحرب الباردة بين المعسكر الاشتراكي بقيادة روسيا والمعسكر الرأسمالي بقيادة أمريكا - تحالفاً أحياناً وتصدياً للإمبرالية الأمريكية.

وتبرز الأسماء في شمة أصعبها ودورهم في إدارة الأحداث وتوجيهها حتى غدا الاسم من هؤلاء يفضّل عبه مرحلة صاكن بالمتراعات نعرفها من

حلال اسم العلم الذي هو مفتاح حلقة ذاكرة الإنسانية وما تحويه من تراخي ودلالات تيسر ظلالها من الماضي إلى الحاضر. ففي تلك الأيام كانت أسماءنا كلها مستعارة. أنا مثلاً لم يكن اسمي خليل، كان اسمي أبو خالد، رغم أنني أردت تسمية نفسي جهمارا. فأتانا أحب جهمارا، ونحن أرى صورته، أرى الصوء في عييه كأنه قنيس.. كنت أريد تسمية نفسي جهمارا، لكنني اكتشمت أن أحدهم سبقني إلى هذا الاسم، فقال أمر الفصل بمسحها. أبو خالد، ثم كثر الأبو خالدات، جمال عهد الناصر هو أبو خالد الأول، وبعد موته عام 1974 صار الشباب يرددون التسمي باسمه فصارت تجد هذا الاسم في كل مكان. أنا أول أبو خالد في جنوب لبنان، ولكن بعد مذبح أهول في الأردن، تدفق علينا المقاتلون الهاريون من هناك فلم نعد نعرف التمييز بين الأبو خالدات.³⁴

يفتخر الناصرون التسمي بتلك الأسماء لكسب شهرة ومكانة مرموقتين في السلم الاجتماعي والمهني والسياسي. لا شك الأسماء تركت بريقاً لا ينطق فاصرحت في محبتها أجيال وانفادت لها طروعة، لأنها جعلت الزعيم المحلل لها من برز الاستمرار.

وتجلى لنا من خلال الوظيفة الإيديولوجية وهي ثرية جداً، وسمة لافتة في الرواية أن جودة العمل الروائي قد ترتبط في أحيان كثيرة بدلائله الإيديولوجية، وبذلك نفهم مثلاً اهتمام النقاد بالروايات التي يقترحون مضموناً إيديولوجياً واضحاً³⁵ وهو ما وسم رواية باب الشمس بهذه الدلالة. ولا يمكن أن نضفيها، لأنها تتألف قضية سياسية بالدرجة الأولى متشابكة العلاقات، وكل ما يحف بها خليل لتجسد المناسي ومصلحته الفكرية. وهذا التجل المناسي سلم - بجلاء - في بناء الشكل الروائي الذي يحث - في الواقع - من الواقع. أن يعمل، ويخبر، وينتقد من الممارسة اليومية لظنها الدلالي³⁶ والحال أن تجربة السارد ترتبط بذلك الواقع فكراً وممارسة، ومنه تستمد كل مقومات السرد، ومنه تنهض بوظيفة السارد الإيديولوجية الثرية بالدلالات الفكرية على مختلف مشاربها.

الوظيفة التأثيرية: (Fonction modalisante):

إنها مركزة على العاطفة والوجدان، إذ بها تتجلى المشاعر والأحاسيس التي تثيرها القصة أو روايتها لدى القارئ^{١٥}، فتلجأ السارد إلى احتشاد الصور الأشد تأثيراً في النفس البشرية لتحريك مشاعرها واستفزاعها. فيصنع الضمير الإنساني من خفوفه أمام هول الصدمة التي صاغها الموت الرمزي والحقيقي للهمم بمسوته على الشفوف، ولتهدئ السارد بهذه الوظيفة التأثيرية، استهل الرواية بظهر الموت «ماتت أم حسن»^{١٦} وهي أم الجميع، ويموت الأصل يموت الفرع. والموت للتمدد من خلال تمدد الحكايات الدالة عليه «يمكننا تحديد خصوصيات خطاب تلك الشخصية الساردة، وهو الخطاب الذي يتعدى من الموت بوزة سردية ينظم عناصر لحكي»^{١٧} والموت بوزة سردية وسمت الرواية، فمسة الموت الحقيقي، ومسة الموت الرمزي لأن السارد يحاول التأثير على القارئ **له بسرد لآلوان** موت وتذبذباته وتأثيره في شطآن مريض مستشعر الجمل أحمد حبيب يونس يقولوا أنه أصعب بالكوما»^{١٨} «كتاب عن الوعي وثقت ملكاته الفكرية وعجزت عضلاته عن الحركة وأثبت الطب أنه «ميت سريرياً»^{١٩} وأن حالته ميؤوس منها، واستفاقته مرة أخرى كانت مستحيلة لأنه «دخل في السبات»^{٢٠} الأيدي وهذا الموت لم يأت على المريض فيكون فنائه المصوري فاعلياً، بل كان المريض متارجمياً بين الموت والحياة وهو ما يستدعي قتله بدافع الشفقة أو السهر على تربيته - إلى أم غير معلوم بدافع الشفقة أيضاً - ولذلك يضطلع السارد بوظيفة أخلاقية إنسانية سامية في المستشعر لقرفة الموت حتى لا يتمم الجسد المسحق، وقد فقدت أهم خلاياه وظائفها فهادر السارد بوصف حالة المريض مبرزاً القيم الأخلاقية النبيلة التي يتعلّق بها السارد، فبعد تضحياته الهومية وهو في خدمة المريض، ويرى تلك التزاماً مبدئياً وأخلاقياً ثابتاً لا يمكن التنازل عنهما مهما اقتصر جسد المريض عناصر الحياة الأساسية، لأن وظيفة السارد الأخلاقية تلزمه طوعاً بتنشيط تلك الخلايا بالمقابر وبالرياحات حتى نتواصل بشكل رمزي مع الحيوات ولتؤكد تلك الوظيفة الأخلاقية التي

لا تخلو من تأثيرية على المروي له يشخص السارد طبيعياً مواطن الخلل في الجسد المسجى ثم يحاول بجهده الخاص مداواة تلك الخلايا المأجزة عن تأدية وظائفها بل هو يستهدفها بقطع اصطناعية دخيلة على الجسد المسجى، وهي عبارة عن قطع غيار طبية تموض وتؤذي وظائف الأعضاء البشرية الطبيعية، وتلك القطع الدخيلة وظلتها تمسبة، ولها تأثير سلبي على باقي أعضاء الجسد فتسبب آلام عضوية ونفسية غير محددين وتهتم تلك القطع تقوِّزاً في النفس حين تنظيفها أو تصويبها، ومع ذلك كان السارد صبوراً على تحمل ما لا تتحمله حواس ممرض متعرض بمضادات للمستشفيات، وفضاءات الأجساد البشرية بأكوئها وزواجها وطبائرها، وهذه القدرة على تحمل بؤر الموت تعينه غلمية أخلاقية منها القيام بالواجب وبدلها راحة الضمير، وهو ما أكده السارد مطلقاً من آلام الجسد للمسجى، وقد تداخت أعضاؤه مأجزة عن تأدية وظائفها فكانت لم يعد نبول وحيداً - جمست كل شيء في داخله - لن تسمح لدمه بالتجند والتحول فروحاً تهتمك - أرضي البول في نوحاض أحضلك بلمسكوبون وأمت في مسربوك، والقوم أبا بتغبير الضرايف - أجلب شفاطة البلم، فانت لم تعد تمتطع السعال، وقذف البلم إلى خارج قصبتك الهوائية اسحب البلم انطت الشفاطة، وأرتاح قليلاً... أعد لك فطورك، وأطعمك لبناً من أمك بهيوة... إنني لا أبالي، فضميري مزاج، لكن كما ترى أنا مستمر في هذا المستشفى وعاجز عن مداوئته⁽⁴²⁾.

هدف السارد التآثر على المروي له من خلال حالات المرض والموت ليتبين حالة المريض قد أشرف على الهلاك في انتظار بلاغ رسمي لوفاة، وهذا المرض المسجى في شراشف بضاء ودخل حالة الماتات في الأوضاع هو جسد القوة الفلسطينية الذي بدأ يهوى، ولتبعته منه بولج مقوِّزة "وأنا أيضاً أرى شيئاً يتفح" ⁴³ فاضاب الفساد والتفح كل شيء بسبب الاقتتال الفلسطيني الفلسطيني أو الاقتتال الفلسطيني العربي أو بسبب الحروب الفلسطينية الصهيونية، وقد أكد السارد تلك الحروب المزعمة بمسؤول

استفهامي استقصائي والحرب لا تحتاج إلى أضحية وشواهد، فالجرح صريح بفسها، ونحن نحش في صريعها، حتى المخيم، ما هو الخيم؟ إنه ضريح فلسطين...⁴⁴ يشكل المخيم الفلسطيني بأرض الشتات هي الوجود الفلسطيني مكاناً اجتماعياً بؤرة للحلق الثوري، فيه تتلاقح الأجيال، وتتأسس الأفكار الثورية، وتتشكل للطلعات المسلحة، ومنه تطلق شرارات الثورة لتحرير فلسطين.

هذا المكان الدلّقي بالبشر والحياة هو جيلنا من أجله منذ الولادة حسب المآرد قصد التأثير على الوعي له، وهذه نظرة عممية انعكست على العمل الثوري والسياسي بعد طرد الثوار الفلسطينيين من بيروت إعاداً إلى تونس 1982 استملاً وتمهيداً لمفاوضات السلام، لرغبة باوسلو 1991، فكانت ولادة الاستعمار الصهيوني جديدة وفي ذلك يصطلح المآرد بوظيفة استشرافية ما بعد خروج المقاومة الفلسطينية في ممرية هلالية جديدة إلى تونس لأن حذسة الثوري حركه فيه عقم التمويه ووجع ساجها موتاً بثونس لبعض زعامات المقاومة الفلسطينية الرأعني إلى شمال أفريقيا وموتاً للمخيم بالخيم في بيروت، وهذه المظرة الاستشرافية دفعت المآرد إلى البقاء بالخيم لمشاركة أهله كل الهرام بدل الزحيل إلى تونس بحثاً عن حلول استسلامية يمد مطبعة المخيم عام 1981. أمّا لم انصب مع الأدلبي إلى تونس، لأنني خفت من الموت الذي كان مرصماً على وجوه المودعين، بقيت هما ومشت الموتى⁴⁵.

لكن تلك النظرة المدمية للثورة الفلسطينية خلال سنوات الثمانينات هي نتيجة حتمية لتغلّبي عن الكفاح المسلح بحثاً على الحل الملكي السياسي الذي تبنّيهما بعد أنه خبط وأهين وعمره - هو الآخر قصير - وطوله لم تكن سوى مراحل وعقاقير لزعم مدلول وترفع الجسد الفلسطيني - الجسد المسجون - لنطق الحياة فيه بدم جديد تمحي منه لثة الثورة والمنف غير أن المآرد يكشف تلك الحلول لأنها زابت الجسد المسجون مملاً صيب حرارتك

الوظيفة هو القروح هذه المرة»³⁶ التي ستكون سبباً في تفنن الجسد أكثر بتعدد الأطراف الدلوية للتدخل في إرشاد الجسد المصطنع ورعايته وحلته بلفظادات الحيوة - الكلامية - لا شعر لاستبعاد شعب الكفاح المسلح.

هذه الوظيفة التأثيرية للسارد فواسها الموت حسب التسلسل التأريخي لمذابح الفلسطينيين منذ النّوّه الأول سنة 1948 «المكبة قصّرت أعمارنا وقصّرتنا»³⁷ مثال القصير أعمار الفلسطينيين من الخارج بموتهم شهداء صفاراً، وظالمهم بقزيمهم سياسياً من خلال المفاوضات المكمية، ونال منهم التّقرّض اجتماعياً من قّداحل من حلال التّوظيف النّعلالي الإعلامي الكاذب على حساب شرف بنات المقاتلات من قبل بعض الرّزّعات الفلسطينية التي توّظفها إصافات الصّنعها لجمع التبرّعات من لجميمات الحرية الإنسانية وتودّع في الحساب الخاص لعمس السياسي «لا أعلم ماذا حلّ بها بعد الاجتياح الإسرائيلي عام 1982 صار كل المتقرّض والناسل لا يتحدّثون إلا على المؤسسات الدولية التي تهب لئال تحوّل المساهدين لمصوماً يا سيدي يصيرون هذا Total Funding في جيوبهم»³⁸.

يضطلع السارد بوظيفة كشف الحقائق الكامنة وراء ركوب تشوهات الضّعفاء الفلسطينيين العضوية والصّمية الحقيقية منها والممتلئة إجمالاً - قصد إثارة شفقة الرّأي العام وإبتيزار شعوره الإنساني لينطع بسهولة مائية يلتئمها - دون سواهم - أصعب اتّفوّذ السياسي في الثّورة الفلسطينية، ظهور السارد حكايات الاقتصار الجماعية الفضلة والمضخّمة على لسان الفتاة نهما المرافقة تدلي بشهادة حيّة أمام جمع من الصّحفيين وعلى شاشة التّلفاز «حيوس سقطت، وسقطت الوجوه فوقني They raped me، اغتصبوني وكنت لا أشعر، اعتقدت، إنها سموعة الدم الذي يتسجّر من فطري اليمس، كل شيء كان ساحناً، كل شيء كان أسود، لا أستطيع تحديد كم من الوقت استمرّ ذلك، كنت كمن أغمس عليه، أرى ولا أرى، أسمع ولا أسمع»³⁹، هذا التّوظيف النّعلالي على لسان الملقّة هو الأكثر تأثيراً في

الأخر، وقد ورد الخطاب بالكلفة الإنتاجية في شكل مسرحية من خلال تمايز جسمانية تلعب للرؤي له إلى التماثل مع الضحية ومساعدتها ومساعدتها مادياً ومعنوياً لتجاوز بشاعة صور الانحطاب الجماعي، وثأرها من تأثيرات سلبية تظف شروحا نفسية وجسدية واجتماعية مدفوعة بتمعق الضحية من الدأخل لإحساسها بالدونية، وهي براءة مما حصل، ويضطلع السارد - أيضا قصد التأثير في الرؤي له - بمهمة الاستشهاد بمذابح وحشية قام بها البلاشفة خلال الحرب الأهلية الروسية، وفوق تلك انفضاح الرؤي الروسي شونوخوف في رواية «اللون الهادي»⁵⁰ وكما يقارن السارد بين ذاته ككتبا وطبيباً ناجحاً - وفي الواقع هو طبيب فاضل - شاته ككاتب الطبيب الروسي تشيخوف⁵¹ الذي تعلق عن مهمة الطب وتحول ككتبا - ومثل هذه الإصاات، لطلقة على العالم الروسي والقصص الروسي، هدف - من خلالها السارد الى التأثير على الرؤي له، لأن ذلك العالم الروسي مشحون بشؤون الجريمة والفساد وما يحصل الآن - حسب السارد هو ردفع لذلك العالم أو هو أبشع منه، ولذلك اتكا السارد على ذلك انفورث الثقافي الروسي بكل تفاصيله وآلامه منقطاً صورا، ملانمة لما يريد تبليغه والتأثير به على الرؤي له.

الوظيفة التفسيرية (La Fonction explicative):

الوظيفة التفسيرية تقطع مجرى القصة التي تركز على تقديم الخبر حكيمية ضرورية للرؤي، له كي يفهم ما سيحدث⁵².

في هذا المجال اضطلع السارد بعدة وظائف ومنها ربط الأحداث وتذكير للرؤي له بما مضى لأن الحاضر نتيجة منطقية للماضي، وعنه تاملت أحداث الحاضر وهي بؤكة على أحداث المستقبل، ولا يصح التفتاح السارد على الماضي أنه يسرد رواية تاريخية وفق تسلسل زمني خطي بل يف في معطيات تاريخية كسراً خط الزمن تقديماً وتأخيراً مبرزاً سمة بعض

للمراحل في مجرى الأحداث وبعده تفسير أحداث الماضي والحاضر ليمتدشرف للمستقبل، وهذه النزعة التفسيرية لا تغلو من تطوعية هادفة تكشف عن الخلفية الفكرية للمؤارد. فإذا هو متمود على طرائق العمل الصناعي الذي يستدعي تكثيف المادة واحتزال الأحداث مع فتح نوازل مضيئة فادحة من خلال ذكر اسم علم فعال في التلوين المزيين ماضياً وحاضراً أو ذكر تاريخ أو واقعة لها تأثير في النفوس من خلال طريقة تليق بتعليمية تكلمهم هي الأخرى عن صورة المؤارد المتطلع في أساليب التعليم وطرقه لتنفذ في نموس أوسع الشؤون الاجتماعية بمختلف مشاربها الفكرية ومواقفها الطبقية، وهذا الرّبط بين التفسير والتّليق والتّعليم التزام من المؤارد بعنمة قضية عادلة كان فيها شاهد عيان على الأحداث ومشاركاً مبدئياً فكرياً وممارسة توعية، هو منشعب بثقافة تاريخية وسياسية واسعة تمكّنه من إشاع لأحر بوجهة نظره لما يحدوث دون الوقوع في الانحياز فيذكر ويفسر مواطن الخلل في سيرورة الثورة الفلسطينية ثم يمدد الأسباب الدّاعية إلى ذلك وخاصة بعد تحول الثورة إلى مؤسسة تشبه المؤسسة⁵⁴ الفاسدة بدولاب إدارية متسببة سمها المصالحات والمحسوبية والوساطة «ألا لا أتكلم هنا على المصادر والرّشوات والشّاحات التي عشناها قبل اجتياح 1962». «عرف الفساد كان موجوداً، وكنا نجهل من أنفسنا، لكن هناك شيء يجهلنا قادّرين على تحمل الوضع. لنقل كان هناك قضية أكبر من الفلسطينيين والزّعران»⁽⁵⁴⁾.

قد برز بجلاء تيّار الفساد الفيلسي والممكوي في الثورة الفلسطينية بعد خروج المقاومة من لبنان سنة 1962 إلى تونس، فظهرت مجموعات منها الثّراء الشّعبي على حساب الوطن والشّهداء ثم التّمتع بأنواع اللّذات الحسية «أكل اللحم، وركوب النّعم، ودخول النّعم في النّعم...»⁵⁵ حسب نظرية الشّاعر الجاهلي امرئ القيس التي أوردها المؤارد «أعظم شيء في هذه الثورة هو النّعم، إنها ثورة النّعم»⁽⁵⁶⁾ حجّة على سلوك الفاسدين ليهرب

التباين والتفارق الطبقي بين الفئات الشعبية الفلسطينية الفقيرة وبين حقيقة الثورة العنيفة وزعمائها الثرية ومصبتها أن ثورتنا عمية وثعبا فقيرة⁵¹.

ويطعن السارد أدلة واقعية على القصد اللابي في الثورة الفلسطينية فكان الاعتراف واستغلال المصلحة، وتلك الحجج هي شهادة تاريخية موثقة بالقرائن من خلال الميثاقية اللغوية التي تسند بمصداق بعض العناصر في بعض المنظمات فتصرف في غير موافقها. وهذا يرمي على الأثر المكبي للمال على أهداف الثورة الفلسطينية «هل نسيت كيف كان أبو جهاد الوزير، الله يرحمه، يأخذ ورقة شبه ممرقة ويصرف عليها أرقاما خيالية لطالبي الفوائد. أحبرتك عن ذلك بتقرؤ لكلك لم توافقتني أخبرتك كي أقول لك إن المال أفسدنا وسيفسدي علينا ولكلك يرميها، شرحت لي كل شيء، وطبقتني أن لا أحمل مع حليل الوزير. يا لبي هما رزمة الشهداء، أبو علي لجاد وأبو جهاد الوزير هل كنت تتهاها يرميها بموته في تونس هل كنت تعرف، أم قلتها هكذا قلت إن أبا جهاد يصرف المال على ورقة ممرقة، كي يملأ احتكاره له. (المال لا شيء)⁵²»

وعلى هذا النحو يقدم السارد تفسير لبعض السلوكيات في عصر الثورة الفلسطينية على مدر ما يسمي نصف قرن ليعمل إلى استنتاجات بعد أن يضرب أمثلة واقعية ليقتنع القارئ أنه بما يعود فتجلبت قدرة السارد على التحكم في كم المادة فاحتزل بعضها أحياناً وأحياناً أخرى أسهب فيها حسب الهدف الذي يرمي إليه تفصيلاً وتعليماً في آن. فهو يفسر أسباب جنون المدنيين العائدين من المشجون الإسرائيلي بعد سنوات من التعذيب الجسدي والنفسي ويبدأ بتصل أخبار جنون عدنان⁵³ ثم تكون نهايته قتلا بالرصاص من قبل صديقه ورفيق السلاح بدافع الشفقة كما يفسر السارد أسباب الهزائم المتتالية في الحروب مع العدو الصهيوني بأنها هزائم داخلية في أساسها لغياب مناعة الحرية بأنواعها في الوطن العربي ولا أحد ينهزم من الخارج، كل هزيمة داخلية⁵⁴ لأن الجلبت النفسي هام في تماسك

الشخصية وصمودها لمواجهة الموت^١ والشخصية العربية كيان مهتر من الدأجل إلى وقعه تحت مطوّة قمع الحاكم المستبد الأبدي لمصور طويلة لكل واحد يتكلم عن الأبد يخرج عن التاريخ، فالأبد عند التاريخ^(١). هذا الموروث الأبدي أقدم الانسان العربي قصراً حتى لا يتخسّ بعضاً عن سهل النجاة والخلّاص، ومثل هذا التفسير له مسؤولاته التاريخية في نظر السارد، وهو يعطي أدلة نفسية واجتماعية تبرز سلوك الشخص سلباً وإيجاباً في الفعل الثوري، ويقدم السارد تلك التفسيرات وتناقضها وفق تصور منطقي لما يورد لأن الرواية حفر في المعرفة للزمن على خلفية ثقافية متنوعة المشار لكنها تلاقت لتعطي عبارة فكرية تزوج بين التفسير والتعليم في أن:

ويوهن السارد بمهمة تفسير المرح الساسوي الشكسيري. ولذلك أن المرح أشدّ إقناعاً وتلميهاً، وأكثر تعلماً في الدهر بحكم فرجة الثوري له مباشرة على الأحداث و شغف على خشبة المرح فيستحسن النتائج من التفسيرات الساسوية التي، حلم في مصيروف علماء النفس والاسهام

مسرحة ما علمت Shakespeare لتكتبه الاقديوي شكسبير (1564-1616) وهامت شعصية إشكالية سمّتها حالة عقلية أي الجنون الذي نتج عنه الملوك / المرء في الأحد بالثأر يقتل، ذلك، وقد تردّد في ذلك إلى أن تمّين الفرصة المناسبة، ومن خلال هذه الإشكالية يلتقي بطل باب الشمس مع هاملت في تردّد للأخذ بثأره من منتصبه أرضه، وقد ذهب انتقاد أنونا شت في تفسير شعصية هاملت التي تقدّم في كل مرة معان جديدة لكل عصر وكل جيل، لأنها حالة عقلية تواجه أزمة ملحة تجاه الموت والحياة فمتر عنها شكسبير في مطلع قصيدته المشهورة، والحياة أم البهلا، تلك هي للمشكلة To be or not to be، that is the question أي ليست هناك حالة وسطى بين الحياة والموت كما هو شأن مريض مستشفى الجليل الذي استدرجه السارد عبر حوار ثنائي بين السارد والمريض وبين المريض وطاقى الشغف، وهذا الحوار بمثابة التفتيم عن المكوث في صدر المريض الذي نفت ذلك المكوث من خلال التداوي الحر كما يحصل في جملعت

الطبيب التمسحي مع الرعى التفسائيتين، وقد اصططح السارد بهذه المهمة من وجهة نظر رمسية لأنه عليم بالحالة العقلية الملمطية التي تحظى بتفسيرات شتى، وقد أشار إليها السارد ليعجل القاري له على كبرى التماسي المروحية الخالدة موازناً بين هاملت الحقيقي لشكسبير وبين هاملت الزمزي المرافق له في رواية باب الشمس، وذلك أن هذا الأخير شبه له أو هو صورة منه أفكر في سهام وأحلول التوهم، وأسافر إلى الدانمارك، وأمير أميراً مثل هاملت، هاملت عاش في مملكة الخطأ، وأنا أعيش في مملكة الخطأ، هاملت ملت أبوه، وأنا مات أبي، صحيح أن عمي لم يقتل أبي ويتزوج أمي كما حصل لهاملت. لكن ما حصل لأبي كان ربما انقضى من ذلك، هاملت جنّ بسبب عجزه عن الانتقام وأنا أكاد أجنّ خوفاً من الانتقام. هاملت كان أميراً وراي شيئاً يتمنى، وأنا أها رى شيئاً يتمنى. هاملت صار مجنوناً، وأنا أيضاً⁶² عبر أن الأنسة في رواية باب الشمس أعمق من مأساة هاملت، إذ شاعت حالات الاضطرابات النفسية بين الشخصيات، وتلكتها كابة قهرية ومضاعفة وتوتر عام وحول يرافقه جنون هاملت فوظف السارد المرحرر الشكسبير لتفسير مهادنة الشخصيات، وتروكها الدائم في القار متكرمة ببقطة المزور منه وجبروته، في انتظار غمته، وهذا صرب من المعج أدنى إلى حالة جنون عامة عصفت بالشخصيات النهر يتطوّر الظروف للثلاثة للشار، فيؤجلون العمل الشوري إلى حين فرصة مناسبة قد لا تأتي.

وظيفة ما وراء المرد: (Fonction métanarrative):

إنها بشكل من الأشكال وظيفة تحكّمية، متمثلة في التلويق على النص لبيان بنيته الداخلية⁶³، فتبرز فيه قنّيات النص وطرائق نمقه وحيكته فتعكس تصنيفه ضمن نوع معيّن من اللدوس وللأذهب الأدبية المتألفة من خلال مؤشرات دالة على النص يفهمها القاري له أحياناً مباشرة أو يؤثر عليها السارد أحياناً أخرى بمعارات وتسميات حافظة تدل على صنف

النس. وهو ما أحال عليه السارد في رواية باب الشمس ليدلّ على النفس اللعني في الرواية بإشعاراته إلى الأدب الإغريقي وملاحمه لهيئته وجوه التمثال بين شخص روايته وبين أبطال اللاحم الإغريقية مسموح لا يتوقف عن ترديد حظه بكتابة كتاب لا يؤلّ له ولا آخر، ملهمة كما يقول، ملهمة الشعب الفلسطيني، وسببها برواية تفصيل الطرد الكبير 1948، قال إننا لا نعرف تاريخنا، إته يجب جمع حكايات كل قرية كي تفس القراء حبة في ذاكرتها¹⁵⁴ وهذا التصريح يكشف المتأرد عن الشكل الفني للرواية لندرجها ضمن خلة الأدب اللعني بصيغيات فنية جديدة تفرسها طبيعة المرحلة والأحداث ولكنها لا تتقاطع مع سمات الأدب اللعني اليوناني القديم، بل مؤثراته حلية في الرواية شكلاً ومضموناً فإذاً هي رواية طويلة لتناسب كم الأحداث وجسامتها كي تتماشى مع ملهمة الأوبيسة¹⁵⁵ اليونانية مؤثّلت بمسي، وأما في طريقي إلى ملهبة الهلدي، إنني حرة من ملهمة إغريقية أذهب في أوبيسة فلسطينية جديدة. تمت متأكداً، اتخلفت الأوبيسة يومها، أم القول ذلك الأ، لأن الشاعر محمود بروفش كتب قصيدة طويلة عن هذه الأوبيسة رعم أنه هو الهذا، لم يركب المنس اليونانية التي جعلت الفلسطينيين إلى تبهم الجديد¹⁵⁶ عبر البعد معمولين في سفن من يبروت إلى تونس وهي تمريرة هلالية جديدة تنكّر بصورة بني هلال الأوائل الأوطين من بلاد الشرق إلى بلاد المغرب وتذكراً - بذلك يتواتر ذكر اسم تونس في رواية باب الشمس مكاناً هاماً للأحداث يساهم في بنية النص فنياً من خلال ما يرتسم في نص المروي له من أخبار المثيرة الهلالية القديمة الماثلة للمثيرة الفلسطينية الحديثة بدءاً من بلاد الشرق ارتعاًل ونهاية بتونس إنامة

ولتفريهة بني هلال الأولى طوائق شتّى في المنرد لكثرة الساردين وتنوعهم إضافة وحققاً لأخبار بني هلال وكذلك في رواية باب الشمس تعدد الساردون، وهذا التعدد الحكائي للحكاية الواحدة استنصره السارد في بناء الرواية لتشكل في مجملها مسيرة شعبية فلسطينية سنبها المسيرة الشخصية

الهلاكية التي تقتطع منها السارد الزحلات القصصية أحداثاً وأساساً لتلكا تونس ليوطنه في غرض استقرار هؤلاء الرجال بوجود المستد المالي المتمثل في القادة السياسية الفلسطينية وهي تماثل الكأ والماء لمبي هلال في التنورية الأولى، ولذلك يمدّ المواطنون إلى تونس جصور التواصل قبل القديم، وهذه الجصور مبنية على الكشف والاكتشاف لمواقع التهم التي يسلمهم فيها السارد نفسه بالمساعدة وكأنه المارس الدليل إلى الخيرات ببلاد تونس في حكايات بني هلال القديمة متمسكتي عن إمكانية التمتع إلى تونس، للعمل في أحد مكاتب منظمة التحرير⁽⁶⁶⁾ ولذلك اضطلع السارد بمهمة الوسيط موعتها بأنني سأحاول تهيئ شيء لها في تونس⁽⁶⁷⁾.

تساهم الإشارات إلى تونس بأنها قصاء حميمي يعتمد الشخوص في أعلن، ولكن ذلك المكان يتقلب إلى مكان سارد وقائل لواقعه الفلسطينية في ظروف غامضة «سميح مات في تونس، وزوجته عادت إلى م الله، علمت أنه مات في بيته المقيم في المزة العمارس قبل أنه مات على إثر سمية بنتلج الفرو الإسرائيلي ليمان 1982» لم أصدق هذا المتعب، يعني بعد كل الفنين ماتوا قتلاً وديها ، يأتيها من جهوت بسبب المواطنين⁽⁶⁸⁾.

أورد السارد تونس مكاناً لتأحداث الحاصلة على شكل ومضات ليختزل مرحلة ماضية ترتبط بالحاضر، وذلك أن المكان تونس يساهم في «البنيات النصائية في السيرة الشعبية»⁽⁶⁹⁾ الهلالية وهو - الآن - يساهم في البناء الفضائي الزواني للسيرة الشعبية الفلسطينية الحديثة، ولا يقتضي السارد بالموروث السرد القديم - من خلال - ليراد التمرات والأسماء الدالة عليه تساهم في بناء التروية، بل يقتطع من أعلام السرد الفلسطيني الحديث سموات ثرية وهي عبارة عن سارات لاقعة تهدي المروي له إلى المنبع الذي استلهم منه السارد الحدث أو الشخصية، وذلك المنابع المسكوت عنها، هي روايات لم ينكر السارد اسمها ولا اسم مؤلفها، بل يقمها المروي له على أنها من قبيل التناص، أو هي من قبيل وقع الحاضر على الحاضر، وهذه حالات

جائزة في السرد، إذ يمكن أن تتداخل عديد التخصصات في رواية ما، فنجسد ذلك التداخل ثراها، وقد سجلت رواية باب الشمس تمدداً في المرجعيات السردية لأبناء من فلسطين فضل السارد التمتع عن ذكر أسماؤهم، ولكن الإشارات تعيل - بشكل أو بآخر - على تلك أو هذه الرواية، ويمكن أن نذكر استلزام السارد لصورة رأس القهش أي المتعاون مع العدو الصهيوني في رواية للتشكيل لإميل حبيبي «فما رأس الخيش هذا؟ قالت يناد: رجل أحرقوا رأسه بمدينة خيش، نقيروا فيها ثلاثة ثقوب، لمينيه ولميه، وأفسدوه وراء طاولة تموطها عسكر. وكان رجالنا يمرؤون أسامها فيتحققونهم. فلذا ههنا رأس القهش إلى أمم موشين نحوا الرجل عن بقية الرجال. فأتقوا، في التطويق الواحد، ما لا يقل عن خمسمائة رجل وولد، أسرى حرب، فلماذا هملها يا سميد؟»¹⁷⁰

ويستلهم السارد في رواية باب الشمس شخصية رأس القهش في سرده لوقائع حقيقية تحدث يومها تحت ظل الاحتلال بحثاً عن المدللين، وفي الوقت نفسه إذلال للمتعاونين مع العدو، فجاءت صورة رأس القهش معبرة عن واقع يرشح معبرة ومرارة، وهو أسلوب منكه إميل حبيبي في أدبه، لأن السحرية أشدّ وقفاً وقفاً طافتى بهذا الأسلوب عند من الأدباء العرب تنبلخ رسالة ما في ظاهرها صعلكة، وفي باطنها بكاء مرّ موهي تلك الفسطة، جاء أبو كيم وعرفته. كان علي عبدالمعز يضع على رأسه كيم خيش، له ثلاثة ثقوب، ثقبان في الأعلى للمعين، وثقب في الأسفل للشفتين. مرّ أبو كيم رأسه إلى الأسفل، كان يتنفّس من شفتيه، والكيم يلتصق بأنفه ويتفتح كأنه يكاد يفتنق. عرفته من أنفه، ومن الكيم الذي التصق بوجهه، أضى ابن الكلب رأسه، عرفته، أنتم من الكباري، قال الضابط بعد أن أكد له رأس الكيم ذلك، أخذوا زوجي وإبراهيم دباجه وحسين الصبيزة وعثمان أسعد وخليل التلاوي، وتركوا النساء في ساحة القرية¹⁷¹.

ويستلهم السارد - أيضاً - شخصية الحمام من روايات فلسطينية دون

الإحالة على مؤلفيها وتطلب مني أن أروي لها كيف وقعت مع أبي خلف الحمار، وكيف أمسك بعجل الحمار وقال له أن يقف وزاح. أروي المشهد وتضلعك، كيف يمني، هل أعتقد أن الحمار يشكل متراًساً ويحمي من رصاصهم؟^(٢٦) فهلقتي السارد هي ذلك مع إيهل حبيبي مبهماً فصل الحمار على سعيد أبي النعمن فإذا سعيد يملأ أن حواته هي إسرائيل كانت فضلة حماراً؟^(٢٧) وكذلك يلتقي السارد مع يحيى يعلف في توظيفه للشخصية والجمع طريف؟^(٢٨) دلالة على المائي الرمزية الحلاقة بالحمار، فهو حيوان صبور، ويضرب به المثل في الثبات والبقاء، وتوظيف هذا الحيوان في رواية باب الشمس له أبعاد سخرية من الواقع الفلسطيني الذي تجلت فيه الشقوق مثل الحمار في صبرها وغبارها.

يستند السارد إلى وثائق حقيقية لتكون الرواية شهادة تاريخية موثقة بالأدلة والقرائن دون أن يكون التاريخ مقصد السرد ومبناه وبذلك يضطلع السارد بمهمة بلورج، لموصوعي، سليلي الذي يسعى ملو، في إرساء الثورة الفلسطينية وكذلك أصر في التاريخ السرمي وخصي من تاريخ فلسطين ليشكل كل هذا أصل الرواية فيلتبس على الروي له التاريخ والسرد لأنه في بعض الحالات لا يتيقن الحدود الفاصلة بينهما ولتأكيد الحياد والموضوعية وجه السارد شكره في آخر صفحة من الرواية إلى كل من ساعده على إنجاز هذا الأثر الروائي فأثرت مراجعته التاريخية المكتوبة والمسموعة حرصاً منه على الصدقية الملمية لأنه يمي قيمة التاريخ في التوثيق لحياة الشعوب والأمم ولذلك نزع مصادر خبره للحكاية الواحدة وقارنها مع غيرها للموصول إلى الحقيقة التي لا تقبل الشك وهذا المنهج في الرواية ليس الغاية منه كتابة رواية تاريخية صرفة بل هو كشف جديد لما قد أهمله التاريخ الرسمي سكوناً أو سهواً أو تعسماً مقصوداً، لم تكن هذه الرواية ممكنة لولا عشرات النساء والرجال، في مضيقات برج البرابنة وشاتلا ومار الياس وعين الحلوة الذين فتحوا لي أبواب حكاياتهم، وأخبروني في رحلة إلى ذكرائهم وأحلامهم، كانت المساعدة الهائلة التي قدمها لي، سعيد صالح عبدالهادي وسلمية عيسى

وأمنة جبريل وعرب لطفي والفتكلو السيليسي وعبد مرحان وحاكلين جرمصاتي، ذهلي إلى شذرات الحكايات، ورهيفي في البحث والكتابة. من أجل إنجاز الجانب التاريخي في الرواية، عدت إلى مجموعة من النصوص التي أضابت طريقي، صلاح الدباغ وأنهم صانع نوافذ النزال وبيان الحوت وأمنون كاهلوك وروز ماري صايغ وإوارد سعيد وإبراهيم أبو لغد ومنكرات القلوبجي، ومنكرات بن غوريون وتوم سيميف وبني موريس. وعشرات من المقالات والدراسات التي تسمى لي الاطلاع عليها في مكتبة مؤسسة الدراسات الفلسطينية في بيروت⁽⁷⁵⁾.

هذا التوظيف لتاريخ يدخل في التصيغ الفني للرواية لما فيه من حقائق وحصر لأحداث بعينها تسلم في تطور الصراع لأن لكل تاريخ هوي أو جماعي دلالة ولذلك ينكر السارد تواريخ معينة في حياة خليل يونس منذ ولادته حتى مرحلة الفهمية وهي مرحلة النهاية التي هي بداية وهي نظرة السارد إلى الحياة «كل كائن يتم برونه ويمسح ليه من جديد في شكل آخر وفي سيرة أخرى» وهو تماماً حال يونس الذي بدأت الشظيوخة وللرض بحرلانه إلى طفل، بدأت قصته تتصلطل وجسمه يستعيد روالح الطفولة كما لو أنه يتدفق لعودة إلى باب الشمس والشروع في البحث عن فلسطين من جديد⁽⁷⁶⁾.

وهذا النمط الروائي هو إعادة كتابة التاريخ الفلسطيني من منظور شعبي بعيد عن التفسير والمزجيات لأن السارد استقى المادة التاريخية الحام من ذاكرة جماعة مقارئة أضفى عليها طابعاً تخييلياً دون المساس بحقائق التاريخ الثابتة لكتابة نصٍ روائي حديث يستلهم التاريخ استلهاماً أدبياً فنياً مفارقاً عن غيره من الروايات التاريخية التي تستند التاريخ أرقاماً لتسجيل الأحداث دون إكساء تلك التواريخ طابعاً فنياً فكري الدروي له بمساعدة النص والتمتع بجمالياته وخلافاً لذلك تتميز رواية باب الشمس بالانكفاء على التاريخ بشكل إبداعي يوزج القضية الفلسطينية في أبعادها النضالية

والإنسانية والعنصرية دون الموقوف في السارد العنصري لأن السارد حبرة في تطويع ما هو تاريخي وسياسي لخدمة الفن الروائي التخيلي، ومع ذلك لا يعلن السارد عن نفسه صانعا لكل القصص التي ترويها الشخصيات بل يهتم بالالتباس إجمالاً^{١٧} نتيجة التداخل المقصود بين صوت السارد الفرد وبين بقية أصوات السارد، وهذا الالتباس يوافق البناء الفني للرواية لأنها تعالج قضية سياسية ملتزمة تتمدد فيها للواقعة والزمن التي يتمسك بها كل سارد بحرية حسب وجهة نظره، ومع هذا التعمد في السارد لا تفكك اسم الرواية بل يتيقن متمسكة في الجزئين لأن السارد حيك حياً دائماً يربط كل الحكايات ببعضها البعض فتتجلى قدرته على مزج العنصري بالتاريخي وبالاقتصادي لم بالثقافي بكل تفاصيله لإنجاز رواية طويلة لم تكتب في الأدب المصطنع وحده مثلاً وفق عمل أدبي إبداعي تعبيري كهذا يرتقي إلى مستوى فني يسهل بموضوعات الرواية العربية التي تشغى من القصص المصطنعية محور أحداثها^{١٨} رواية باب الشمس حداثية تستفيد من تقنيات النص الحديث من كسر للزمن وتداخل للامكان، وتبادل لمبة الضمائر، فيدعي السارد أحياناً - سارداً وبني أحياناً أخرى - مرويّاً له، وفي كل هذا يتوسل السارد بلقاء الصنفي والجمهور والزمن والمصريح والصمت لبناء وصف مشهدي يروج بين الأسلوب الحكائي التراثي القديم في لاهي العمر وكان يها كان في قديم الزمان، كان في طلع...^{١٩} وبين أسلوب قوامه الوعظ الحافظة في سرد الحكاية استجابة لروى له لا يستسيغ مباح حكاية طويلة، ولذلك تود في الرواية جمل قصيرة في ممتلئ كل قصة، وهي بمثابة العنوان الذي يضيء بفحوى الحكاية وخلفياتها. وهذا الأسلوب استقاء السارد من تقنيات العمل الصنفي الذي يستوجب تركيز اللادة واختزالها.

وظيفة الشهادة: (La Fonction testimoniale):

وهي مركزة على الشهادة، وهي تظهر درجة اليقين والنطق أو درجة

الاحتراز التي يتخونها السارد إزاء الحكاية التي يرويها⁸⁰، فتكتسب تلك الحكاية المروية مصداقية يقينية تستعصي على الطمس لأن السارد كان شاهداً حاضراً على عين المكان يسمع ويرى الأحداث مباشرة، وهذا الحضور المهي، الجسدي، التعممي للسارد يؤكد صدقه في أداء الشهادة فسيتمل ضمير الأنا المتكلم لما يجعله هذا الضمير من أنه حدثية وحضور متزامن من تطور الأحداث في نطاق الرواية⁸¹. هذا الضمير للتكلم شامد فعلي في رواية باب الشمس على صور الموت والوانه التي افتتح بها روايته كاشفاً للمروي له عن محتوى الرواية بجزلها، ملقت أم حسن، وأبت الناس يتركضون في أزقة المخيم، وسمعت أصوات الهكاه كان الناس يخرجون من بيوتهم، ينهون كي يتكلموا بدموعهم ويركنون⁸². ولشهادة السارد سمة الثبات والديمومة والتيقن، فهي حقيقة واضحة لا يمكن طمس ملامحها بالقطع أو التشبيب بل هي متجذدة وشاهدة من اند حل بكل ثقة على الأحداث، فلا تترعرع شهادتها أبداً مهما تغيرت الظروف وتحطبت المتغيرات فهي شهادة كتبت المصير لا تتأثر بتقلبات المناخ، ولي قدرة على التواصل مع الحياة مهما قست الطبيعة، ولذا أكد سمة الثبات والمصير لتلك الشهادة التاريخية الممثلة في أرضها بلخ السارد وهو شيخ حكيم ثقة مرجعية للجماة على الرؤية العينية من خلال صروب أمينة وحكم بالهجة المحيطة الفلسطينية القروية والآن يا ابني حين نذهب إلى القامبية، سوف نرى المصير في كل مكان، ثم يبق متأ سوي المصير شاهداً على صبرنا⁸³.

لا ينحصر الإدلاء بالشهادة العينية في السارد الذي يدلي بشهادته شخصياً، بل يتوسّع مجال تلك الشهادة فيشمل الشهادة المكتوبة والمسموعة وللثقة باعتبارها حكايات من خلال وسائل الإعلام التي ترخر بالخبر الفلسطيني مادة إعلامية حيّة كثيفة أنه لا تستقر على حال تزخر في المناخات الجغرافية السياسية فلسطينياً وعربياً ودولياً، وذلك أن الإعلام أداة هائلة في إدارة الصراع الفلسطي، الصهيوني لتعاضد بسرعة في امتصاع العالم عبر وسائل الاتصال الحديثة للتطوّر، فإذا هو شهادة حيّة مبدئية لما يحدث

فيمكن أن تكون شهادته معاهدة بتهمة موضوعية إذا التزمت مهلك شرف الصحفي، كما يمكن أن تكون شهادته مجنونة للحقيقة ذاتية موظفة لأغراض دعائية وهو ما يحدث عادة في ظل المثرعات والحروب فتتهم الجهات المتصارعة الإعلام بترويع الحقائق وتصنيع أو تفريم الوقائع فيكون الاحترار من شهادته صعباً من الشك في مصداقيته وهو ما ذهب إليه السارد العظيم بغنيات الإعلام وصناعة الخبر ومصنعه من خلال خبثه الشخصية في مجال الإعلام فبسط سؤلاً استنهامياً يهتز فيه من مضامين الإعلام بأنواعها هل كنت تعمل في الإعلام؟ وما علاقتك بالإعلام والمصنفين والناشرين، كنت دائماً تقول إنك فلاح ولا تقوم في هذه الحزبات! (83).

يضمحل السارد بتهمة الاحترار من شهادة وسائل الإعلام العربية لأنها تبحث على الشك والريبة في الوجدان الشعبي الفلسطيني لتعكس العرب في المدة الإعلامية وتكيد بمصالحه أو مصالح العدو الصهيوني نتيجة هيمنته على صناعة الإعلام وسريجه في أنحاء العالم وفي رؤيته يتجلى الاحترار إلى حد رفض امواة في محبيات اللاجئين الفلسطينيين ببيروت الشامل أو الجواب على أسئلة وفد من المثليين المرسمين الباهدين من ذوي النزعات الإنسانية الذين حضروا لتوثيق مذبحة مخيم صبرا وشاتيلا وتوثيق القابر الجماعية كما يرويها شهود نجوا من تلك المذابح «نص مش سينما» (84) وهو رد تلقائي وطبيعي تفرضه شهامة الضامدين حتى لا يكونوا فريسة أو تسلية أو استدراجاً للعطف الإنساني فلماذا نروي للأجانب ثم ما الفائدة؟ (85)، إذا كان الأجنبي مجرد مشفق شامد خارجي يبعد عن مركز القرار وغير قادر على إتصاف الظلومي، وقد جشنت نموتجة المترسبة كاترين مع المخرج بقولها «Nous sommes des voyeurs» (86) وهذه سمة الثقمة عامة

شهادته دون معنى ما دام السامعي يملك الزمام وللتلف تابع له، أو هو يدور في فلكه، وفي أحيان أخرى هو كلب حراسة في ركب المتكلمة والمتكلمين فيجذب به الحبال إلى استنباط الحلول الطويلية لمجره عن حل أعوص القضاء، ولذلك احترق السارد من شهادة المثقفين «أنت تعرف كيف يفكر

هؤلاء المثقفون - يستغلون انهم يعملون مشكلة ضمائرهم بالتماثيل أو القصائد أو الروايات⁸⁴ - يطمئن السارد في شهادة المعرف الصهيوني حتى ولو التزمته شهادته الموضوعية والحياد لأنه لا يوجد إعلام حر ومعايد في إسرائيل لسيطرة الإعلام العسكري عليه خدمة لأهداف الدولة الصهيونية الكبرى، ومن هذه النظرة اختار السارد على كل اللؤلئات الإسرائيلية المنشورة حول مذبح المحنمات الفلسطينية فلم أخبرني أنه يعمل الآن على تأليف كتاب عن منبحة شاتيل - قال إنه لا يوجد عن المنبحة سوى كتابين إسرائيليين - الأول لصفاحي يدعى أمنون كابلوك، والثاني هو تقرير لجنة كاهانا الإسرائيلية. هذا معيب، الهم كذلك، عيب أن لا نكتب تاريخنا نحن - قال أخبرني جورج بارودي أنه ترجم تقرير كاهانا إلى العربية لكنه يشعر بضرورة أن يولف كتاباً يجمع الشهادات الداخلية عن المنبحة⁸⁵.

اختار السارد من حكايات وسائل الإعلام بصمة عامة لا ينفي مصداقيتها أحياناً فهو يثق في بعضها لوطيفته التوثيقية للمكان للملوب هذه الأفلام التي يقولون بها الفلسطينيون نحن شعب الفيديو. بالذات صارت بلاد الفيديو⁸⁶ - الرنجر بعصم الأحداث حمراء هي ذاكرة ماضي الزمن الفلسطيني⁸⁷ إلى الرمز الذي تتحدث عنه هذه المرأة بـ أبي؟ هل تجدته في كاسات الفيديو التي صارت تصليقنا الوحيدة، مضيق شاتيل صار مضيق الفيديو، الكاسيات تتنقل بين الجيوب، والناس يجلسون حول الأجهزة ويتكلمون ويرقصون، يمكن ما لا يرونه، ويبتون بلاداً من صور البلاد - إلا يسامون من تكرار الحكايات نفسها؟ أم حسن لم نتم ظننت نروي حتى ماتت هي دموع عينيها⁸⁸.

يُضخ السارد موقف التكتيب التصريح من الحكايات التي يرويها المجازين والمثقفون في الأمن وشيوخ الصوفية والعالون تحت ضغط كرايس أحلام النوم والبهمة لورش هؤلاء تحت وطأة الهلوسات والهديان والحيالات الوهمية وهم - عموماً - مأزومون يعانون من أمراض نفسية ولاسيما مرض

انقسام الشخصية فمنهم من يرى وهما عودة للموتى أحياء فلا يصنفه أحد فقالوا «أني رأيت شعباً»^(١) ومنهم من صادق الجن ودخل مملكته - حسب رغبة- للاستعانة به في قضاء شؤون الناس للمستعينة فقالت جدتي إن عمي محمد عبدالله أيوب كان عالماً عتصوفاً، وكان يحكم الجان^(٢) ومنهم من بلغ به العمر أركله فأصابه الخرف وهكذا تتراكم الأشياء في عقل امرأة خرفانة، كل حادثة للفتاة لا معنى لها تجلبط يا أبي، تجلبط يا ليني، جدتي مجنوناً^(٣) هذه الشهادات من داخل الشعب القلمبيني ومن خارجه رغم تفاوتها في النخبة والصواب والحقيقة والتحيال هي شهادات قابلة للصدق والاحترار، ولذلك حاول السارد أن يورد الحكاية من عدة مصادر تخيلية واقعية حتى يتمكن القاري من المقارنة واتخاذ الموقف المناسب من الحكاية الشهادة إما بأنها بصحة أو احتراز، منها وفي كل ذلك يكون السارد معالماً

الوظيفة الاتصالية: (Fonction communicative):

وتتمثل في التوجه إلى القاري له للتأثير عليه أو إيقاظه على اتصال^(٤) من خلال تكرار تعابير وصيغ استهفافية من مبادئ التصديق قصد تلبية القاري له وتشجيعه خاصة السمع لديه ثم شبه إلى حيل الحكاية وهل تذكر أم حس؟^(٥) ثم ينتقل السارد إلى العناصر لمجرد حالة خاصة به جديدة في حياته «هل تعلم أبي أصلي»^(٦) أو يصف السارد طبيعة مهنته التي جابها بالصدفة هل تعلم يا أبي أن مهنة الطب ضد السمكة، لا تستطيع أن تكون طبيباً وتشفق على المرضى، لهذا أنا طبيب فاشل- لا، لست طبيباً، جئت هذه المهنة بالمصادفة، ولم تكن قد خطرت في بالي أبداً- هكذا فترت الطبيعة الضمنية، عشتني طبيباً، وأمرت بإيقاظي عن التدريب العسكري، والعقني بمدرسة الطب. أنا لا أحب الطب- وجدت نفسي في العتين، وكان لابد من اللواظقة، ثم اقممتي نظرات الناس بمهنتي الجديدة^(٧) كما يتصالح السارد مع مدى اهتمام القاري له بالحكاية التي يرويها له فإما أن يثير نمط السرد

إذا أحسن بطله أو أن يواصل التمتع نفسه إذا أحسن بخلقته فهل أعجبته
حكايته؟¹⁰⁹ ويعد السارد في جلّ حكاياته إلى إصغاء الصبغة التطهيمية
فصد تنبيه المروي له بمغازي كل حكاية فهل تعلم يا أختي يونس، ماذا يعني
الشمر بالهجر على احتمال الحياة؟¹¹⁰

يعني السارد على حكاياته طابع الغرابة لشدّ انتباه المروي له من
خلال صحاء فهم الإمتاحة في ذات المحقق الذي يفرس المخرّد في صدر
المقل لإبرار تغفل الجريمة في التوثان المريبة، وهي جرائم تفوق الخوارق
وتبحث في التفسر الرهبة والتسائل هل هذا معقول؟¹¹¹ هي ومن تتعاني
فيه أصوات حقوق الإنسان فما بالك أن يحدث هذا التّمنيب في صفوف
الثورة الفلسطينية وبين ماضيتها بسبب شبهات أو اختلاف في الرأي؟

السارد عليم بمن الحكيم وطوبى من يتوسل بسبل شتى كتمتد الأصوات
في الرواية وإعاج التلويح في الأدب والواقعي بالتخييل ليشدّ المروي له
حتى لا يملّ سماع حكاية طويلة عبر مجهزة إلى شعلة قصص في فترات زمنية
معلومة، غير أن السارد قسّم روايته الملحمية الطويلة إلى حكايات قصيرة
متعسفة بعبء سعة التشويق في كل حكاية ليستأثر بالانتماء المروي له
فيتملق بالسارد أكثر فيتابع منه تسلسل الحكايات التي يقطعها بين الحين
والآخر متوقفاً عن السارد فصد تنبيه المروي له، وشدّ أنفاسه لسماع تفتة
الحكاية وسان السارد في تلك شأن الحكواتي الذي يروي حكايات على
حلفات في سهرات ليلية متتالية مستملاً أساليب القطع التشويقية التي
تأسر المروي له وكذلك استعان السارد في رواية بلب الشمس بالمطوب
الحكواتي للتأثير وتبليغ الحكم والأمثال والمأثر، وإذا كان ظهور الحكواتي
ظاهرة أدبية شائعة - خلال عصور الممالك - عصور الانعطاف العربي في
بعض جوانبه فإن بروز ظاهرة السارد/ الحكواتي في رواية باب الشمس
ظاهرة أدبية قوامها فن الحكيم القديم تراثاً، ولكنه معاصر وحديث في
طرائق تقديم الحكاية لغة وموضوعاً وهدفاً، وذلك هي جوانب فنية جديدة

انفتحت عليها رواية باب الشمس خلافاً لغيرها من الروايات التي توظف الحكواتي لقرض تراثي تاريخي طرجوي عفايته التصلبية واستنهاط الحكم من تلك الحكايات، بيد أن رواية باب الشمس تكشف عن الحثالات العميقة بين حكواتي الأوس وحكواتي اليوم من خلال الوظيفة الاتصالية التي لا تسعى إلى التشبيه فقط بل تسعى - أيضاً - إلى تدق ناقوس الخطر في أذن القروي له ليعرف واقع الذي هو صورة لمصور الانهطام الملوكي بقسوة العباسي الذي جلب أطماع الغزاة الأجانب. وكذلك هو صورة لمصور ملوك الطوائف بالأنلس التي تكرها السارد ومثل هذا التصور يؤثر في القروي له لأنه مشهود إلى حيط الحكاية جسيماً وثقناً من خلال حضوره الكلي ومشاركته الأحداث بالسماع فيتفاعل مع أبطالها إيجاباً أو سلباً ويستنتج أن حكايتهم هي حكايتهم فيخاطبه السارد مباشرة باستعمال صيغة مخاطبة للتصديق - أحياناً - أو للتحريز أحياناً أخرى **«هل تسمعي؟»** وقد يشدد من ثقته مستمسكاً ومتحزباً عن أحوال القروي له **«أشك أن شروا على ثقته قد يمتلئ ملكته في متخمة سماع الحكاية «سار يجزي لئله»** ¹⁰⁶ وغاياته تشبيه والتأثير عليه فتتحرك ملكاته من جديد فيتابع حبس الحكاية وقد يدخل في جدل مع السارد استفساراً أو يطلب منه المزيد من الحكايات لأنه وجد تسلياً في طريقة الحكوي ووجد متعة عقلية في التمتع بمعارف جديدة.

الوظيفة التقييمية: (La Fonction évalutive):

تركز على الفهم وتظهر الحكم الذي يصدده السارد بشأن الحكاية والشخصيات والقصة ¹⁰⁷ ومن خلال هذه الوظيفة يضبط السارد بمهمة المعلم بضملائه تفاصيل الحكايات، وكذلك بمهمة المعلم برغبات الشخصيات، فيصدر أحكاماً قيمة على كل حكاية سمعها وعلى كل واقعة عاينها. وغاياته تفسير وتبرير ما شذ من سلوك الشخصيات، فيصف ظاهر الشخصية ثم يستبطنها لمرقة ما يخالفها من أحاسيس. لأن وصف حالة

شخصية واحدة واستيعابها يتسبب على حالات في حكايات أخرى. وهذا يعني أن الحالة التي يقيمها السارد ليست حالة فردية، بل هي حالة جماعية تجلت فيها أشكال من أمراض العصاب الجماعي، دولتها المودة بعد التهجير القسري يومها اعتقد الدكتور محسن تلك أصعب بعض المودة، وأن ذلك المرض الذي انتشر في أوائل الخمسينات بين الفلسطينيين، وقد المثل منهم إلى حتوفهم، وهم يحاولون عبور الحدود اللبنانية عائدين إلى بلادهم، وقد أصابك. حاول أن يثبك عن ذوارك فلانلاً: إن المودة تكون بعد التحرير»¹⁰¹.

لا يصغر السارد حكمه على عينة واحدة، بل يصعبه على عينات شتى من الحكايات فيكتسي حكمه صيغة يقينية لمعممة - خاصة - إذا كانت العينات صالحة المصنف نفسه «وثر ياكتور كيف م سمعت، شو بيمرقتي، يمكن صبر ممل كوماً الحروف بيممل كوماً»¹⁰² لا يصغر السارد من الشخصيات مرموع لحكاية يمزجها وتجربها من قيمها الإنسانية، ثم إنراجها ضمن عالم الحيوان، بل هو يمسى لابرار حكم قيمي صريح يكشف به الحقائق المموسة لتكون تلك الشخصية بمثابة للفرح، وسند المودة إليه موجب للمعاجزة. ثم نقر به الواقع قراءة معبرة للفرقة الرسمية، لأن السارد في حكمه على الحكاية وشخصيتها لم يترك مرة قابلة للتأويل أو الدخول، بل أطلق كل الصور لتثبت صورة واحدة وصداقة لحكمه البات على حكاية مجتونة الكابري، وهي إرلار طيبي لمالم الحوض، الذي عثمت عليه وسائل الاعلام بالتواضع لضملاً خضبة الرأي العام كانت وحيدة، امرأة وحيدة تدور حول مقابر الكابري للهدنة. ولم تكن مقابر فالجيش الإسرائيلي لم يترك حجرأ على حجر في الكابري بعد احتلالها. وكانت المرأة لتتلق أشياء عن الأرض، وتضعها في كيس تحمله على ظهرها، تقترب يونس منها، في البداية بنت له كحيوان يميأ على أربعة شمرها الطويل يغطي وجهها، وتمشي على قدميها ويدها، وتصدر أصواتاً وهممة. تقترب منها يونس بعدد، مصوياً بسيفته استمداداً لإطلاق النار. ثم التقت وبطرت في عينيه، لوتخت يدي، وكلت الهندية تسقط، قال لزوجه يبدو أنها اعتقدتني

جنداً يسراقها، وحين وصلت بالقرب منها، حملت كيسها على ظهرها، وبدأت تركض في الوعر وقت حيث كانت، وفُتشت الأرض، فلم أعر على شيء، وجدت عظاماً بالحجم، اعتقدت أنها لحوانات ميتة، خطر في بالي التهاق بها، كي أسألها عن خبرها، لكنها كانت تركض بسرعة الحوانات، وعندما أخبرتني تهلة حكايتها، عدت إلى ذلك المكان، وجمعت ما تبقى من عظام ودفنتها في حرة عميقة وحكاية تلك المرأة أزعجت أهل الجبل، ففي تلك الأيام كان الجبل يرتجف خوفاً: بهوت مهنمة، بشر تلاحور، قرى مهجورة، وكل شيء اختلط بكل شيء. في تلك الأيام، كان صوت تلك المرأة كرهج تصفر خلف التواقد، وخاف الناس، سموها مجنونة الكابري، وكانت تنبأ على الأرض، وتنفذ بين الحقول وتعمل على ظهرها كيسها المليء بالعظام قبل أنها كانت تجمع عظام الموت، وتعمل لها قبور على رؤوس الأشجار، وحين ماتت، تاملت العظام وأقاموا بها قبراً جماعياً ودفنت مجنونة الكابري إلى جامع العظام التي حملتها¹⁰ الحكايات والشخصيات - حسب حكم السارد عليها لا تنهي تتأمل من مصها البعض وتفرغ إلى سهل ممتدة، وهي متاهات لا تقف على قرار لارتباطها بقصة فلسطين، متعلقة تاريخية وسياسية دالة - دغماً - بجمود الحكايات والشخصيات تفرض على السارد الرصد وإصدار الأحكام على ذلك الكم اللامحدود من الأحداث التي تجري في هذه المتاهة التي اسمها فلسطين. أما مجبر لأنني ولدت في المتاهة¹⁰ وهي متاهة دون نهاية، وكل نهاية فيها تؤدي إلى بداية جديدة، شأنها شأن الحكايات التي يرويها السارد، لأن حكاياته ونبرة فلسطين، وعنها وزدت عناصر التي بها حكم السارد على نفسه سارداً يثبه في قصص الحكايات الفلسطينية، فحيها وحديثها، ثم يصدر أحكامه الأخلاقية والسياسية والقانونية على مراحل تمر بها القضية الفلسطينية، وتلك الأحكام تقويم للأفراد، وكذلك هي تقويم للمؤسسة العسكرية والسياسة الفلسطينية التي حادت عن هدفها الوطني لتلعب دوراً مالياً في حركة انحراف الوطني

الفلسطيني الزاهن. لأن الشُفُوص الفاعلين في هذه المرحلة معقدوا التكوين، ومتشابكو الاهتمامات والمهملات، فكثرت المرحلة حافلة بمسبل النهوض والانكسار، وتجلت فيها تصرفات الشُفُوص غير مفهومة وممزقة، فجاءت المنور المعنوية مسخرة لتشكّل من الكوميديا المنوداء الحكمة الضعكة عالمًا غريبًا وسَمَ فيه السارد شعوره بأحكام قيمة متفاوتة الدرجات، فإلى جانب القناد المحتار ينمو المقود المتمرد، والإمام المعارف الذي يقضي بأكل لحم البشر في مخيم صبرا وشاتيلا ذريعًا للجوع، وتتسلسل أيضا فئات الخبرين لوضع التّفاخير العسرية في شأن القتلاتي الجلد، وهذه الأحكام تمكس صورة الحياة الفلسطينية بتمثيلها وتفتح الملفات الفاضلة التي يمتدّت بسهولة ضهاج أجراء كثيرة من فلسطين، وهو صياغ يشي بأحكام ضمنية على ظفوات وفئات سياسية تقود التّمسّبات الوضعية الفلسطينية إلى مستقدمات التّزوير والاضغاثات وأصدر السارد هذه الأحكام بعد جمعه لأقوال شماهية من الأجهاء - ولا سيما تلك الأقوال العسرية التي يحمّض بها الجهاز العسكري أو المخابراتي الفلسطيني والعربي كما أنّ السارد هضم عديد المراجع والكتب وتابع عديد الأحداث ميدانيا وواكب أحداثًا أخرى بالمشورة والخبير ونقل ذلك في خطاب مضمّن يتجسّس فيه رأيه كمبدع عليم بتاريخ الأمكة والشُفُوص، فتبيّن له طمّس ملامح المكان الفلسطيني إثر تسيير جغرافيته التاريخية القديمة، وتغيير أسمائه العربية إلى أسماء عبرية، وكل هذا تظاهر مع أحداث أثارت قلق الشُفُوص فكان تطلّوها وتشظّيها المستمر للزّدي إلى تفتّاح كاثوليكية، لأنّ الدولة الحسنة أو الموهّبة لا تمنع الانتصارات، بل تصنع الهزائم - خاصة - بعد اعتماد المنصر الوطني الصادق من مركز القرار السياسي، فبات في عداد المحكوم عليه بالإعدام بعد استئثار الطّغفبات السياسية الانتهازية بالتّفوّذ، انسجماً مع طبيعة المرحلة الاستسلامية كنت ساكون في غرة على الأرجح، وكان وضعي غامضاً هل تمتدّ أنهم كانوا سيمامونتي كلهم هناك؟ فالجماعة كما فهمنا يؤسسون سلطة، والمنطقة تحتاج متعلمين ونسّابين وتجار ومقاولين ورجال أعمال وأجهزة أمنية. دورنا

انتهى لم يمونا في حاحة إلى فداطين. لو ذهبت معهم لكان عليّ أن احترق بين العمل كمرئوس، أو الانخراط بأحد أجهزة المخابرات الكثيرة، ولشعرت أن مصيري معلق في الهواء. انتهينا في الهواء، يا سيدي، صارت حياتنا عبثاً علينا⁽¹⁰⁸⁾.

المؤارد كان على علم بفساد المؤسسة السياسية والعسكرية - سلفاً - لأنها تأسست من صلب الفساد، ولذلك كان حكمه عليها واضحاً ومبنيهاً. فرفض التعامل مع أجهزتها، كما أن المؤارد كان عليها أيضاً بضايها المؤسسات الاستشفائية الإنسانية بحكم طبيته عمله في الملك الطنّي، ممرضاً وطبيباً، يعالج ويظف من الآم للرصاص. وهذه اللقطة تنهض بمهمة معالجة اختلال وظائف الجسد البشري وتلك الحيرة الملحّة بعصها وظفها المؤارد لمعالجة مواطني الداء في جسد الثورة الفلسطينية للتعبيد الأسباب والناتج. وهي كثيرة. فمسا المرفقات لموصوفة حسب حكم المؤارد وهي حريصة في حقّ الانسانية بقوتها عصباً مومئ معالماً بمثل أخلاقيات مهنة الطب وشرفها في غياب سلطة النقابات. وأما الدكتور أمجد، فاستمره أكثر مني، لا يهش ولا يشق. وصار الطب آخر صومعه كل ما يصبه من امر المستطفي. هو كيف يمسرق لادوية التي تانبيا كبرعات، ويبيعها كلب يعلم أنه يمسرق. ولكن ماذا يستطليح. هو النهر. فلم يشتكيها حاصيها حراميتها. كما يقولون. لن أبداً في التقى والشكوى هذا وصفاً ويجب أن نقبله⁽¹⁰⁹⁾. هذا الحكم له وجهان: وجهه الأول إدانة، ووجهه الثاني رمي بما هو فاسد انتقضي المعجز العمودي والجماعي الفاديين على ردة مثل هذه الظواهر. فتولد عن هذا شعور داخلي بالإحباط، وحكم عممي سري تضمرة الشغوص تجاه كل حقيقة. وذلك نتيجة شكها مطلقاً في كل ما يدور من حولها. ولو كان مؤيداً بصفائق. وهي حالة مرضية نفسية تشخيصها: لئس بلأم الخيانة الكامنة في الأعمال سواء ارتكبه القائد أو المقود بشموري الدائم بالخيانة⁽¹¹⁰⁾. يفقد الثقة في الثوابت والمخالفات. وفي ظل هذا التآزم العام يتجلى حكم الآخر على المؤارد. فليلاً هو موضوع الأحكام القيميّة. لأنه داخل في نسج الحكايات وفاعل فيها

بإطراد، فتظهر قيمه الأخلاقية والسلوكية ضمن شعور آخرين ارتبطت مصيرهم ومصيرهم، وهو ما حكم به سارد آخر على السارد نفسه فتحدث عنك بوصفك جثة، وعني بوصفي أبلة، وعن حكايتنا بوصفها خرافة¹¹¹ لتتطابق أحداث الحكاية وشعورها مع أحداث وشعور الضحية الفلسطينية، فإذا بعض تلك الأحداث قبل للتصديق كما هو قليل للتكذيب لكثرة المتألمين، وهم يروون الحكايات ويجوسون بها لأنهم وذاكراتهم حقة وموثوقة تزيد عن نصف قرن، وهي حقة مألوفة بالواقع الحقيقية والخيالية، تتشابه أحياناً، فلا يقدر السارد الفصل بينها، وهو يسرد، وهذا التداخل في أزمانه السرد والأمكنة والشخوص يقضي إلى حكايات الأشباح التي لا تتشكل إلا في ذهن السارد وهو يطارده شعباً دون مثائل وهذا الشعب هو فلسطين القضية التي تتصامم مع موت بهلة في الجزء الثاني من رواية باب الشمس وأعرف أنك منهم حالي، تفعل امتدادي **عاشت أيتها قصيت حمسي صابا** وكفى ظلم شعب امرأة¹¹² دون للعاق بها وهو حكم بمستحقة اللقاء المكثي أو الرمزي مع هذه امرأة الموشقة لأن مطاردة العشاق لها كمتطردة الصادي للمتألم هي المتعزاة على أنه صابا.

ينفض السارد في تصبيره للرواية بمهمة التفسير للخلاص عندهم ثم نولها مرير الشيخ الصوفي، القطب الجديد، الذي نجا من هلاك العطش في البرية، لأن المرير كان يثق ثقة عماء في شيطه ومآثره الصوفية، فربه الشيخ عبداً روحياً لتجاوز المرير، وهو ما أثبتته المرير عندما نجا من العطش، بأن تلك النجاة كانت نتيجة حتمية بعمق قلبي شيطي¹¹³ إلا أن هذا الحل يبدو مسعياً لأن خلاص فلسطين لا يكون بالحلول الصوفية والخيال المصح، وهو شرب من الطوية التي ينتشر في عصر الانعطاط الفكري، وتدهور القيم وسطوة أجهزة القمع، وعلى هذا الأساس - نهض السارد في خاتمة روايته بمهمة تشارية تطهيرية، تقاليدية قولها المطر رمز الطهارة والخصب والتحويلات وقوامها أيضاً الشبي وقها بعد فترة كساح ألزمت الثورة الفلسطينية سناً عميقاً، فإذا الجسد المسجتي ينفض قلماً

مبهوتيناً من جنيد بعد موته، ليعلمن - بثقة - أنه عائد إلى الحياة بثبات وأفق، ليطرح حبال تمدد من السماء، فدماي تفرقان في الوحل، أشدّ يدي، أمسك بهبال للطر، وأمشي وأمشي وأمشي⁽¹⁾ وهذا التّشهير التّطاولي نفي لكل حكم قهسي عديم وتشاؤمي، يعلن موت الثّورة الملمطمطنة، وجدوة النشاط الفدائي الثّوري، لأنّ السّارد يهي حركة التاريخ جيداً، ويمتقد أن إرادة الحياة تصنع النّصر - والحال - أن السّارد قد خبر الحياة العسكرية والسياسية منذ نشأته في دروب الثّورة مفعّضاً سياسياً ثمّ هدالها، ولذلك معجّد السّارد انبعاث انتفاضة الدّاخل لتشكل متخرجاً جديداً بعد سلمنة الهرائم المروية ألم تقل لي ذلك بعد سقوط بيروت عام 1982، قلت إن الكلام القديم مات، ونحن في حاجة الآن إلى ثورة جديدة اللغة القديمة ماتت، ونحن مهدّور بالوت معها لا نحارب ليس لأننا لا نملك السلاح، بل لأننا لا نملك الكلام، يومها مات الكلام يا يرس، ودخلت سباتاً لم نفق منه سوى مع انتفاضة أهل الدّاخل، يومها نشرت الصّحف الطّمل حاملات مقلعه ويومها قلت لي يسو أنها بدأت، من جديد، هي فعلاً بدأت، هذه الأحكام التّهمية أصدرها السّارد من وجهات نظر متعددة، عمرة يصدر تلك الأحكام وهو من الدّاخل مشارك ومؤثّر في الأحداث فعلاً وقولاً - وأخرى - من الخارج شاهد عيان يفهم ما يجري، وهو الحكم المحايد ولكه الطّبع بأنّي انتفاصيل التي لا تظهر للعيان.

الهوامش

١- إلياس خوري: أدب ومصطفى لهاني. ولد في بيروت عام 1948، تلقى دروسه في ثانوية الرماحي الصالح الأشعرية بيروت، أنهى دراسة التاريخ في الجامعة اللبنانية، حاز دبلوم دراسات عنها في علم الاجتماع من جامعة باريس، مارس التدريس في الجامعة اللبنانية، والجامعة الأمريكية في بيروت، وكلية بيروت الجامعية، وجامعة كولومبيا في الولايات المتحدة، متزوج وله ولدين. مجلة وطال، الختل سكوتير تحرير مجلة شؤون الفلسطينية منذ عام 1976 وحتى عام 1979، واشتغل مديراً لتحرير مجلة الكرمل الفلسطينية 1982-1981. وفي عام 1979 انتقل إلى جريدة السفير اليومية كمدير تحرير ثقافي لها وفي هذا المنصب حتى عام 1991، بالإضافة إلى عضويته في هيئة تحرير مجلة مواقف، وعضو مع هيئة تحرير مجلة الماروق 1983-1985، وراسم منذ عام 1991 تحرير المسقى الثقافي بصحيفة النهار البيروتية. ويشر بأستمرار مقالات رأي مقبضة بصحيفة القدس العربي اللبنانية، وله: تنمية البحث من: (سفر) 1974، عن هلافت الدائرة (رواية) 1976، سبيل الصلغير (رواية) 1977، دراسات في نقد الشعر نقد 1979، الوجوه واليهود (رواية) 1981، أبواب القديسة (رواية) 1981، الذكورة للفقيرة (نقد) 1982، زمن الاحلال (مقالات) 1984، المجهول والشعر (قصة) 1984، رحلة عاتبي الصمغير رواية 1989، مملكة الغرياء (رواية) 1993، مجمع الاسرار (رواية) 1994، يالو (رواية) 2004، ترجمت رواية الجبل الصمغير إلى الفرنسية عام 1996 ثم إلى الإنجليزية عام 1996، وترجمت رواية الوجوه البهضاء إلى الفرنسية عام 1992، وسهصد في أمريكا الترجمة الانجليزية لروايتي أبواب القديسة ورحلة عاتبي الصمغير 1993-1994، وسهصد في فرنسا ترجمة رحلة عاتبي الصمغير عام 1993-1994.

٢- الروائي، المتأرد ويمكن في هذا المجال التذكير بمختلف الاستعمالات للمصطلحين، انظر مثلاً، أحمد ممر، مقومات الخطاب السردي وتمايزها في الرواية الفرنسية، مجلة قصص، عدد 84 تونس 1986 من ص 35-45، قد استعمل ممر مصطلح المتأرد، وانظر أيضاً أحمد ممر، في المصطلح التقني، مجلة قصص عدد 123 جنيف مارس، تونس 2003 من 45-46، وقد استعمل ممر مصطلح الروائي *Narrateur*، وانظر هينالكه إيراهيم، الهيئة السردية للمتبرة الشمسية، مجلة التراث الشمسي، عدد 1 وزارة الثقافة والإعلام - بغداد، العراق 1992 من 97، وقد ورد في هذه الدراسة مصطلح الروائي وهو أكثر ملاءمة لسرديات الأنواع

القديم، ونظر أيضاً، في المجال نفسه سميد يقطع بين الفكر الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب ونظر محمد نجهب العملي، الروائي في السرد العربي المعاصر، رواية الثمانينات بتونس، دار محمد علي الصلبي للنشر، صفاقس، 2001. وقد خُيّر العملي مصطلح الروائي بقوله: «فختلنا مرثد على نقطة سارد الخاتمة حالها في النقد العربي (ص 13) ونظر المصطلح نفسه، همس المهد، الرواية للواقع، والنسبة مؤسسة الأبحاث العربية بيروت 1986، ونظر عبد القادر السجيري، السارد في رواية الوجود البيضاء، فصول عدد 2، ص 93 القاهرة ص 146. ونظر في العدد نفسه فونود أدورنو، وضعية السارد في الرواية المعاصرة ص 91.

1] لسان العربية المجلد الثاني، دار الجيل، بيروت - دار لسان العربي، بيروت 1988 ص 1261

2] م.ن، الصفحة نفسها

3] م.ن، مادة سرد.

4] Wolfgang Iser, Qui raconte le roman?, in Poétique, n° 4, Ed. Seuil, Paris 1970, p 504.

5] Tzvetan Todorov, Les catégories du récit littéraire, in l'analyse structurale du récit, composition n° 8, Ed. du Seuil, Paris, 1966 p 80.

6] Gérard Genette, Figures III, Ed. du Seuil, Paris 1972, p 62

7] Sandro Briosi, La narratologie et la question de l'auteur, in Poétique, n° 68 Ed. Seuil, Paris, Nov 1986, p 508.

8] Yves Reuter, Introduction à l'analyse du Roman, Dunod, 2^e Ed., Paris 1996, p 36.

9] Yves Reuter, l'Analyse du Récit, Dunod, Paris, 1997, p 42

10] إلياس خوري، باب الشمس، دار الآداب ط 1 بيروت 1998

﴿٠﴾ يُريد التفاضل حول وظائف الروائي، انظر الصالح قسمة الرواية مقوماتها وبخاتها في الأنس العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس 2000 ص 153 ومن 180 ونظر، الصالح قسمة طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس 2000 ص 139. ونظر الصالح قسمة المرأة الحديثة في رواية الشهاد لسجيب معصوم، دار الجنوب تونس 1992 ص 141، ونظر محمد بن عبد، إبراهيم الكاتب

لإبراهيم صيدالقطر العربي - دراسة وتعليل - شهادة الكتابة في البحث مغلوعة بكلية الآداب تونس - السنة الجامعية 1998-1999 من 99. وشطر أحمد السماوي. من السرد في قصصه منه صحيح، شهادة التمتع في البحث مشحونات كلية الآداب صفاقس 2002، من 247.

11) Yves Ruster, *L'Analyse du Récit, Dumez, Paris 1977, P 44.*

12) Roland Barthes, *S/Z Paris 1970, P 211.*

13) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد بركة، دار الفكر للنشر والتوزيع ط 1 القاهرة 1987، من 100

14) بوريس أوسيبسكي، شجرة التاليف، بنية النص الفني، وشماع الشكل التاليفي، ترجمة سعيد الفانسي وناسر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1999 من 3.

15) من، من 23

في بادئ الأمر إشارة إلى الأساطير التي يرويها الشاعر حول ثمرة البانجان في بلاد الشرق بلاد الشام وبلاد فارس، القول بـ «الأساطير» أن هذه الثمرة هي بعض الجبال، أما الميثاق فهو يعني هذه الثمرة هي شخصية - أو كمال - نوبة الأسود أو لشكله البهيمي أو شكله المنحرف في أشكال شجرة البانجان أو لشكله النوري حتى هذا كائنات يستعصي المثير عليه. ولربما التفاعلات حول ثمرة البانجان وحكاياتها فطر إلها حوري، البانجان والسيبوم والتدالفة، الكرمل بعد 4-6 شاة ربيع 2003 رام الله فلسطين، من 233

في بادئ الأمر الإشارة إلى الأساطير - حقاً - مؤثر هام على الشخصية وله عدة وظائف أساسية - بادئ ذي بدء - يعني الإشارة على الشخصية فمثل ما هو الشأن في الساحة الواقعية يعمل على تأسيس هوية الشخصية الروائية وهو بذلك يساهم في إمكانية الواقع ويكون هذا التأثير أوقع إلى درجة أن الاسم يضاعف حسب الأعراف الجارية. وفي النتيجة الاسم - فهما مصداق وحدة الأساس للشخصية فهو يؤلفها بطريقة موحدة وقادرة. يرصد الشخصية ويبرزها عن غيرها. وكل مؤثر تابع عن اسم الشخصية يقوم مقام التذكير بمجمل معيشتها، إضافة أن الاسم يمكن من تصنيف الشخصيات بطرق مختلفة، فهو يعمل على عصر (أسماء - نوعاً ما قديمة ونوعاً ما بنية -) ويعمل على إنشاء جغرافي - ثقافي (وهو ما نسميه مثلاً - عند البداية في الروايات الروسية -) ويعمل على جس أدبي (أسماء المكالمات - أسماء مركبة وبنية في روايات الروسية والسفهاء أسماء عجيبة من روايات الخيال العلمي). تتميز

مجموعات من الشخصيات داخل الرواية نفسها (شباب وشيوخ طغراء، وأعيان، مواطنون أصليون وآخرون أجانب) انظر، Yves Heuter *L'Analyse du Récit*, Dunod, Paris 1997, P64.

وللأسماء دور هام في رواية باب الشمس ولذلك تمتدت أسماء البطل في الرواية حسب المهام التي توكل له هي المحيّم بمعتوك أبو سالم، وفي حين الزيتون أبو إبراهيم، وفي المهمات المهمة أبو صالح، وفي باب الشمس يونس، وفي دير الأسد الرجل، وفي القلعة الغربي من الدين، اسماءك كثيرة وأنا لا أعرف إلا أروعك انظر، باب الشمس ص 22 يا سيد من الدين أو من الدين أو أبو سالم، أو لا اعرف بأي اسم أروعك، كنت في الماضي موافقاً على كل الأسماء التي يطلقها عليك الناس، كأنك لا تبال، ونحن سألتك من اسمك الحقيقي، وفقط بذلك أترك هذه العكازة، قلت وقد هي كما تشاء، ونحن أصدرت عليك حابوت أن اسمك آدم، كلما أضاء آدم، فعلاً تسمى بأسماء أخرى اسماءنا كلها مستمارة قال شيوخ للعجم، لا قيمة لها لذلك تستميت باسمه أبي ما تشاء، لكنه اسمه واسمك واسماء كل الناس واحدة، صف آدم إذا شئت أو يونس أو من الدين أو عيد الوعد أو نيب، نادا لا يسميه ذلكا، والله هذا اسم لم يسمو به في باقي أسطوره باب الشمس ص 117-118.

[16] باب الشمس، ص 162.

[17] Abd El Fattah Khalifa, l'auteur de l'œuvre, l'époque 11-44 Novembre 1980, P 405.

[18] مؤتمة بشر الموض، رحلة إلياس الفوري من أبواب الثعينة إلى باب الشمس، المشرق، بيروت، يونيو 1999 ص 223.

[19] باب الشمس ص 162.

[20] م.ن. ص 336-337.

[21] م.ن ص 53.

[22] م.ن. ص 365.

[23] م.ن. ص 366.

[24] م.ن. ص 511.

[25] م.ن. ص 112.

26} م.ج. من 510.

27} م.ج. من 413.

28} م.ج. من 438.

❖❖❖ (الأبله، رواية لنفسه للمسترقصكي القها، (1849) وهي قصة معالجة الأمير ميشكين المثالي في مجتمع المفق به صفة البله لأنه كان لملهماً ومعتاداً وقيماً ومن خلال احتكاكه بمجتمعه تهرز هامة ضد المائقات الاجتماعية ويقع فريسة الصراع والاضطراب العقلي ويرتقل إلى سوبراً معطّم القلب باشاً، وفي ذلك إشارة من المثار إلى طيبة الفلمطوسي ووضعه بصفة الهلابة في صراعه اليومي مع العدو الصهيوني، ومزاوي القوى ممتلة بهيما ومثل هذا الصراع أدى باللمطوني إلى حالة الهون وحالات الخوض التفسية المختلفة.

29} م.ج. من 147 ولريد التماسيل حول ميثان كعقلي انظر مجلة الهندع فمحق سوريا عدد 1132 بتاريخ 31 تموز (يوليو) 2002 عدد خاص عن عثمان كنفاسي بعنوان الميرة والميرة، وسنر لللف في سمة حشر مقالا بمناسبة الذكرى الثلاثين لاستشهاده قسّان كنفاسي.

30} مقال صالح المستري الاسطوري في رواية حبرا إبراهيم حبرا مالميت من ولرد مسموره مجلة نروي عدد 33 يناير 2003. جوال 1423 سلطنة عمان.

31} باب الشمس من 99

32} م.ج. من 245.

33} م.ج. من 226.

34} خالد النجار (حوار مع الياس خوري) من مجلة الإيديولوجيا إلى مجلة الكتبية الباحث عدد 3 جلفني تونس 1982 من 5.

35} محمد الهادي الخطيب الرؤاني بين الواقع والإيديولوجيا، فصول ج 2 عدد 4 مجلد 5، يوليو، أغسطس، سبتمبر، القاهرة: 1985 من 160، ولريد التماسيل حول الأدب والإيديولوجيا في حوته الثاني، راجع السند المذكور، وراجع كذلك الجزء الأول من الأدب والإيديولوجيا في مجلة فصول عدد 3، المجلد 5، أبريل، مايو، يونيو، القاهرة 1985

36} Yves Reuter l'Analyse du Récit, P 43

37) باب الشمس من 9.

38) عبدالفتاح السجيري، المتأرد في رواية الوجوه البهضاء، فصول عند 2 صيف 1993 القاهرة من 151.

39) باب الشمس من 11.

40) م.ج. من 14.

41) م.ج. من 38.

42) م.ج. من 49-48.

43) م.ج. من 55.

44) م.ج. من 492.

45) م.ج. من 3180.

46) م.ج. من 302.

47) م.ج. من 302.

48) م.ج. من 255.

49) م.ج. من 256.

50) رواية السرب الهادي، مؤلفها شولوخوف التي بدأها عام 1951، وهي نسخة رواية السرب والمعلم من حيث أنها مزيج من مشاهد السرب ومشاهد السهات الحلقية ومن حيث أنها مزيج من شخصيات تاريخية وشخصيات خيالية، انظر سامي الخروبي، الرواية في الأدب الروسي، الكومل للتراسات والطباعة والنشر، ط 1 دمشق 1982، ص 121، استشهد المتأرد على هذه الرواية ليهيؤن دماغ السرب الأهلية بلهيات منذ 1975 والرهاب المتكسي على السهات الاجتماعية وما خلفته من آثار دموي بين الملوكات غابت فيه القيم الأخلاقية والإنسانية، استشهد برواية شولوخوف الثور الهادئ، وقال، إن الملائمة خلال السرب الأهلية الروسية كانوا يطبقون من أسرارهم حلق ليهيؤن قبل إعدامهم كي لا يعرّفها رسائل الإعدام. وكان الأسرى يلقون حبال فوق الثلج، وهم يرتجفون برداً، ثم يتمّ دمجهم بالرمصاص، انصطفوا في المقابر التي حفرها بأنهم. باب الشمس، من 276.

51) أنطوان تشيخوف (1860-1904) درس الطب ثم تخطى عنه وتفرّغ للكتابة الأدبية ولتوسيع الأساسي في مؤلفاته، الاقتصاد بأن كل جهد باطل وأبطال تشيخوف

لا يباحثون ولا يكافحون، وإنما هم سيمتلون، يتطورون، توفقت السيات، انظر سامي الدويبي الرواية في الأدب، القوسي، الكرمل للتراسات والطباعة والنشر، مكتبة دمشق، 1982، ص 91-92

52) van Reuter, l'Analyse du récit, p. 43

53) باب الشمس، ص 409.

54) مخ، ص 505.

55) مخ، ص 327.

56) مخ، ص 327.

57) مخ، ص 327.

58) مخ، ص 51-50.

59) مخ، ص 139.

60) مخ، ص 128.

61) مخ، ص 128.

62) مخ، ص 55.

63) van Reuter, l'Analyse du récit, p. 42.

64) باب الشمس، ص 367.

☼☼☼☼ الأوديسة: القصة ملحمة شعرية يونانية وتنسب إلى الشاعر اليوناني هوميروس (القرن التاسع ق.م) وتروي الأوديسة في ثلثي عشر ألف بيت مفصلات يوليوسير (أوديسوس) الذي رفض أن يعود مع الجيش اليوناني بعد تدمير طروادة وأثر أن يخلق طريقه بنفسه، فشك المشبل في عرس البحر، وقدفت به الأمواج من جزيرة إلى أخرى، وأحد يضرب في البلدان مفصلات ومفصلات في حين كانت زوجة (نيلوب) وابنه (تلماكس) ينتظران على أحر من الجمر عودته إلى وطنه ويروي لنا الشاعر ما نقيه (تلماكس) من ست مع خاطفي أمه الطامعين بها لها، وما نقيه من متاعب في رحلة البحث من أبيه الذي لم يسمع منه شيئاً بعد انقضاء عشر سنوات على حرب طروادة. ويقتن كذلك مفصلات يوليوسير مع هوميرس البحر (كاليستو) وتدخل الآلهة لانتقاد، كما يكشف حصة طروادة الذي تمكن اليونان بفصله من دخول المدينة، ويظهر كذلك صبر نيلوب وإخلاصها ومعاملتها لحاطبيها بهجة

سجع رداء أبي زوجها كانت تقوله في النهار وتكثفه في الليل. وفي الأوديسة تصاميل معتمة عن مفاصل يوليوس مع إله البحر (نبتون) الذي تثار البحر على المفاصل اليوناني وكاد يفضي عليه لولا تدخل آلهة أخرى. وكذلك معاصرتة المجهية مع سيكوب (العصافئ ذي الحين الواحدة) ابن إله البحر نبتون، وحكايته مع العاصحة (ميريس) ومع ملك (شيليا) وجولته في العالم المصلي (العالم الآخر عند اليونان) وأخيراً يهود (يوليوس) إلى بيته يهتدق به للقيام بين أحضان بلوب بعد معركة، بل صهره، دامية مع أمعائه وخفمه الذين تكثروا له، انظر، حمام الخليل، جوتاب من الألب والمقد في الغرب، مطبعة الإتشاء، دمشق 1962، ص 34-35، اثر الأوديسة اليونانية وسمح في رواية باب الشمس، هذا الرواية كالأوديسة تصف أحداثاً كبرى تلوي على المرة والمطعم فيبرز المسر الدرامي من خلال الصراع التلسطلي المشهورين ملماً كان الصراع مع الآلهة في الأوديسة.

65) م.ج. ص 96

66) م.ج. ص 249

67) م.ج. ص 254

68) م.ج. ص 363

69) سميد بطلين، طال الروي- المذكر للثقافي العربي ط 1 الدار البيضاء 1997 ص 235.

70) إميل جويبي، المتشائل، دار الجيوب ط 2 تونس 1999 ص 80.

71) باب الشمس ص 183-184.

72) م.ج. ص 343-342.

73) المتشائل، ص 38.

74) يحيى يخلص، نقاح المجاني، دار الآداب ط 2 بيروت 1989 ص 54-57.

75) باب الشمس ص 52.

76) يسري الأصغر (حوار مع الياس خوري) الآداب عدد 7-8 تموز، آب بيروت 1993 ص 79.

77) ساسي سويدان، شمرة الانتهاص، مقاربة لأعمال الياس خوري الروائية الآداب عدد 10 كانون بيروت 1994 ص 95.

78) باب الشمس من 31.

79) Yves Reuter, l'Analyse du récit, p. 43.

80) أحمد مفر، مقومات الخطاب السرقي وتطبيقها في الرواية التونسية، قسن
عدد 86 تونس 1986 من 38.

81) باب الشمس، من 9.

82) من، من 342.

83) من، من 44.

84) من، من 252.

85) من، من 254.

86) من، من 255.

87) من، من 258.

88) من، من 258 259.

89) من، من 430.

90) من، من 103 104.

91) من، من 337.

92) من، من 378.

93) من، من 379.

94) Yves Reuter, l'Analyse du récit, p. 42.

95) باب الشمس، من 24.

96) من، من 30.

97) من، من 112 113.

98) من، من 32.

99) من، من 467.

100) من، من 466.

101) م.ن. ص 381.

102) م.ن. ص 381.

103) Yves Reuter, *L'Analyse du récit*, p 43.

104) باب الشمس، ص 63.

105) م.ن. ص 443.

106) م.ن. ص 65.

107) م.ن. ص 441.

108) م.ن. ص 149.

109) م.ن. ص 446-447.

110) م.ن. ص 368.

111) م.ن. ص 314.

112) م.ن. ص 511.

113) م.ن. انظر قسمدير التوالي.

114) م.ن. ص 27.

115) م.ن. ص 458.



السؤال الذي يطرحه كتاب (أثرية العلم) تأليف: د. ليندا جين شيفرده ترجمة د. يمنى طريف الخولي، هو من مدى حيوية العلم وإنسانيته وإرتباطه بالحياة، على نقض ما هو مألوف من الشعور بحضارة العلم وعزلة المالم وبمعه من المشاعر الإنسانية، فكيف يستقر العلم اليوم لدمار البشرية وقتها؟ ولماذا يهرب الفتيان والفتيات من وجه العلم للتجهل وحضارة؟

لعل مرد ذلك إلى أن العلم جاء لمرء صيغة الثقافة ونتائجها في الحضارة الغربية التي ربطت العقل بالرجل والمطلعة بالمرأة، ولأن المطلعة الذكرية بقيت ملامحاً واستبعدت منه الأنوثة وحسانتها، وأدت في الظهور الأنثوية بنقصة للمعلم ليهو الرجل وكأنه الصانع الوحيد لكل فعل حضاري، مع أن الرجال يعمو وحدهم البشر هالذكورية ليست مرفقاً للإنسانية

والمرأة ليست موهبة أو جسماً معانقاً للرجل، هالذكورية والأنوثة جانها جوهريان للوجود البشري لكل منهما خصائصه وسماته، والعلم في جوهرة له وجه أنثوي وذكوري على حد سواء، ومشاركة المرأة في إنجازاته ستجعله أكثر إنسانية وأقل توجهاً لتتمهر البيئة، إلى اختراع أدوات الدمار الشامل يستجيب لعنف الذكورية وقسوتها وتشهر المؤلفة إلى أن ممارسات الطماء وأهلاطهم من عملهم العلمي، هي أصلاً أقرب إلى الأنثوية من حيث الاهتمام بتخصيب العنقاء عن الإنسانية وزعامة الكون. ههنا العلم يلتقي برسالة المرأة في الحيات حيث المبرية والتضعية والإخلاص والتملن والشعور بتبيل الهدف، والأنثوية والذكورية صفتان كاستان في الوجود البشري، ولدى الجنسين معاً، وقد أسهما معاً في العمل العلمي منذ زمن بهد أن كلن العلم وفقاً على الرجل

عبر عهود طويلة، ويمكن تضاعف جهودهما وتكاملهما لتحرير العلم من تفرد الفكر ويستتألهنهم بالعلم وما نجم غير ذلك من تنفج سلوية وتميز الفكرة فيهن الحولي، في مقدمة الكتاب بين النسوية التي تضع النساء في مستوى أدنى من الرجال، والأنثوية التي هي سمة موجودة بتفاوت بين الجنسين.

قامت الحركة النسوية ردًا على النزعة الاستعمارية المربية في أصولها وممارساتها التي كان من لمراتها تمرّد الرجال بالعمل العلمي والإيمان بكامله، فبعت هذه النسوية إلى التطور من النظرة الطفولية للعلم هذه النظرة التي ترى أنه كامل لا تشوبه شائبة وأن مناهجه التي تقوم على التجريب والملاحظة ستحل مشكلات العالم إلى الأبد. ولكن العلم أخفق عندما جهر على الأنثوية واستبعدا من أي جيل علمي، فأتجه العلم نحو خدمة الصف والثروة وهي من سمات البكورية وانصرفت به عن مساره.

يألف الكتاب من مقدمة للمترجمة وأخرى لمؤلفة وأثنى عشر فصلاً. وقد تألفت المؤلفة في مقدمتها تجربتها الذاتية في المجال العلمي إذ ولجت دراسة العلوم وعالم البحث العلمي في مرحلة الستينات من القرن العشرين. حين بدأت الحركة النسوية تهاجم نسوية المرأة ونطالب النساء بالمطهرات يهرق كل ما يمتد عن أوتنهنر كما تأثرت المؤلفة في مرحلة طفولتها ومراهقتها بالفهم النسوية التي تميز المرأة من الرجل. فلما تألت شهادة الدكتوراه، واكتمل نضجها لم يبق عندها من النسوية إلا ممارسات محدودة، كإعداد الطعام لزوجها، واكتشفت أن الرجل استعوز على كل النشاطات الاقتصادية والطبية والقانونية والسياسية، فكان طموحها أن تكون ذات وجاهة اجتماعية كالرجال. ولم تطرح آنذاك السؤال عما يعني أن تكون امرأة، ثم اطلعت على نظرية (يونج) عن الأندوي كقوة أساسية للمرأة، إذ يرى (يونج) أن الأنثوية سمة في الرجال والنساء، وأنها قوة تجذب وتربط الناس بعضهم ببعض، ويتكامل فيها الجنسان.

أدركت المؤلفة ذلك في منتصف العمر، واكتشفت أن الصفات المنسقة

على أنها أنثوية يمكن أن تكون ملائمة للرجال أكثر من النساء، وأنهم يمكن أن يعملوا العلم، وأنهم ليس عاجزين عن التحليل والتفكير وأن دورهم الاجتماعي هو الذي نُسب لهذه الخصائص الأنثوية، وأن تقدير الأنثوية يمكن أن يبدل مفاهيمنا عن العلم الذي ظل معسًى ذكورياً، فالعلم لا جنوسة له، وليس للرجال أن يتكلموا من الاعتراف بقدرته للراء أو يرتدوا إلى موقف الذكر المقتول المضلل الذي يرفض أن يكون له صفات أنثوية أو يتمسك بترابعية لا أساس لها يحتل فيها الرجل المرتبة الأولى، ويمتدع الجنس الآخر، وليس للنساء أن تكون ردة فعلهن رفض ما هو أنثوي، في طبيعتهم والسمي للاسترجال، وإذا كل حاصلهن البيولوجية تميزهن من الرجال، فإن هذا التفرع يقضي إلى التكامل لا إلى التماثل.



في المجلد الأول من الكتاب، تعرض للولعة تاريخ علم الأنثوية والكتاب الأنثوي في المغرب على مدار المئتين الخمسين الماضية وهو الذي أدى إلى حجب الأنثوية واستئثار الرجال بالعلوم، ولأنهما علم الميزياء، إذ به صعد الرجال إلى القمر، وشادتهم علومهم إلى ذروة الوصول إلى حرب نووية، وهذا التفرع منهم بالعلم لا يجوز أن يشعروا بحيرة الأمل أو التقليل من تقدير جهود الرجل، لكن أهداف العلم في إمبراطورية الرجال قد أهملت وغابت حتى سخر العلم للدمار، وأدى إلى الإساءة للنسبة، وإلى إهمال أهداف البشرية وقضايا الإنسانية، مما يتطلب توجيهه اليوم نحو بناء طبيعة مترابطة الأرواح في منظور العمل، وعدم تجاهل وجهة النظر الأنثوية.

تتساءل المؤلفة: يختلف الرجال عن النساء فعلاً؟

تشير دراسة أجرتها صانجريت مبد، وآخرون أن «الجنوسة» بنوع ثقافي، صحيح أن فروقاً بيولوجية تحدد «الجنوسة»، لكن الخصائص العقلية والماطنية لا ترتبط كلياً بالجنوسة، ثمة نساء بارزات في العلم والرياضيات، وثمة ذكور برزوا في الأدب والشعر وما يتضمن بالخشاع الدافقة لديهم.

ومعظم الثقافات تربط خصائص معينة وصفات مميزة بأحد الجنسين، فالمقل للرجل والماعظة للمرأة.

وقد هيمنت آراء أرسطو زمناً على الفكر الغربي، وكان تصويره عن الجنوسة يرتبط بنظام كوني صائد يجمع بين السماء والأرض، فالمقل بمنزلة السماء مقام الآلهة، وهي سرمدية خالدة، وكذلك المقل ثابت ودائم، أما الأرض فقابلة للتغيير، فالنكر هو بمنزلة السماء والأنثى بمنزلة الأرض في النظام الكوني، والنكر هو الأب أو السماء والأم هي الأرض، والسماء تعلو على الأرض كما تعلو المقل لدى الأب على الماعظة للتبتلة لدى الأم، وعلاقة الرجل بالمرأة هي علاقة الأعلى بالأنثى، والمرأة شيء آخر في نظر الرجل، وقد اسقط عليها كل الصفات الرديئة فترجل في سطر الحصاره المريبة هو العقلاني والمستثنى والساحج والمغامر والشجاع ولها حزم والمهاشم الذي يهدد ويهزم، وتشتغل الحصاره المريبة من المرأة أن تكون وديمة سلبية وماعظة لامعقلانية. وذات حفس ذاتي، ولقد ظل أعمال الرعاية التي نختم بها المرأة كانت ذات أحرر منحصصة بالنكس إلى أعمال الرجل، وتم كبح الأنشطة في العلم العربي وفي مجالات العمل كالاقتصاد والفسوق، وتحاول النساء اليوم تبديل هذه النظرة التي تحكمنا جميعاً إلى حائزات جائزة نوبل، ألحق أن النساء قدوات على التنطى بضمائل التكرورة في بطق ثقافة الغرب، لكن مازال كثيرات من الفتيات يُعرضن عن دراسة العلوم لأنها (لا أنثوية) وذلك بتأثير الآراء السائدة، ولأسهما مواقف الأساتذة والبرين الذين يماسلون الفتيات على أنهن عاجزات عن متابعة الدراسة العلمية.

إن الفوارق بين الجنسين هي ثمرة منظورات ثقافية وسُعت الشقة بين النكر والأنثى. ولم تكن هذه الفوارق ملحوظة في الثقافات القديمة، ففي مصر، قديماً نقضت الحصاره هذه الفوارق، فقد أريكت ربة السماء (نت) زوجها، وحين أجمعا كان الحق، وكان الإله (ست) النكر مصدر انتشارش والموضى والدمار في الكون، وكان (أوزوريس) إله الموت والقيضان، ولم يفصل

المصريون قديماً بين الأرض والسماء، ولم تكن لديهم ثنائية بين الإنسانية والطبيعة. كذلك الأمر بذاته لدى قهينة (لنشليمي) في عينها الجديدة، فالنساء يُدرن شؤون العمل خارج المنزل، ويصطدن السمك، ويكسبن المال، أما الرجال فهم لهم الصحة والتصوير والتزيين والثرثرة، مما يثبت أن الفوارق ليست نظرية بل هي نتاج التكيف الثقافي، وتناقض (الطواقة) ليست نظرية بل هي نتاج التكيف الثقافي، وتناقض (الطواقة) الصينية حضارة الغرب في موقعها من الذكورية والأنثوية، وموقفها «يونج» ثمرها مونا، فالإيروس هو مبدأ الترابطة الأنثوي، واللوغوس هو مبدأ الاهتمام الموضوعي الذكوري، ويمتزجها (يونج) مبدأ السلوك الإنساني، إذ يربط «اللوغوس» بالعقل ووضوح التفكير وحل المشكلات والتقييم وإصدار الحكم والاستبصار والتجريد على نهج «الإيروس» ليرتبط بالصفات الجمالية والروحية والشمسية ويبدو أن ضرورة الاهتمام بهما مما هي توجه الرجال والنساء لكن لا يطن جانب منهما على الآخر، يعتقد الرجل عنصر «الإيروس» بعد منتصف العمر ويميل إلى التسبب والخشوبة والتمطية والعناد والحدقة، أو يستكين ويكل فلا يمتشي بالنشاط ويحب تحمله للمسؤولية، ويحب (يونج) على الكلفة التي تتطلب التكامل بين مبادئ الذكورية والأنثوية فلا يصح على صعيد التشبث الاجتماعية تنمية جانب منهما على حساب الآخر، ومع أن حصال الذكر والأنثى محكومة بالموروثات والهرمونات ويرتبط بهما تطور وارتقاء الوعي فإن هذه الخصائص سمات إنسانية لما جميعاً، ويمكن أن تتطور في سياقات مختلفة لدى الجنسين لأن كلا منهما يملك الذكورية والأنثوية، وقد مرّ تطور الوعي الجمعي لدى البشرية بمراحل تتدرج من تطور الذكورية والأنثوية لدى البشر.

إن الكلفة اللاواعية تمثل مرحلة الطفولة الأولى للبشر، حيث تندمج الأنا في ذات الهوية مع الأشياء، وهما بعد يفصل الأنا عن الوعي الأممي الشامل، ويتحرك نحو الاستقلال والفردية، حيث يتميز الطفل الذكر بالعقل

والإرادة والتضال والاستقلال عن الأب والأم، وهذا الانفصال هو قمة التطور الإنساني، وفي عملية الانفصال عن الوعي الأمومي تجرّ الانطوائية أو الانسحابية كموقف نحو العالم، وفي مواجهة أعباء العالم الخارجي وتبعاته.

ويتناقص الإحساس بالشباب وتسهل الطفلة وتدوي العنشة. وتشهد الأنا بنهايات تدافع بها عن نفسها.

ويتهلّق النكورة كقوة حاكمة تتراجع الأنوثة وتطمس، وتصبح القوة الحاكمة للوعي، ويمكن النظر إلى بزوغ الأنثوية كخطوة طبيعية لاحقة في تطور الوعي. وعبر القرون استجتمعت الأنثوية نوعاً من القوة والحكمة، وعندنا تبرز مجدداً فيّها تبدو كقوة واعية.

ويمثل العلم قوة في تطور الوعي بدلا من الحرافة والأسطورة، والمنظور الأوسع لتطور الأنثوية يمرض إشراك الرجال والنساء في العلم.

وهذا أن ترمز النوعية تطور مفهوم العلم تسبق إلى أسس المنهج العلمي الذي يقوم على الملاحظة والتجريب عبر الاستقراء، وهو منهج معابد وموضوعي، وقد اطلع «بيكون» عن التجريب وعده نقيضاً للمصدر النكوري يقود الرجال إلى فهم الطبيعة وإخضاعها، وتوسيع حدود إمبراطورية الإنسان. ورأى «ديكارت» أن الرياضيات لغة الطبيعة، كما رأى العالم في العالم الطبيعي آلة معكومة بقوانين رياضية دقيقة، وجمع «نيوتن» بين منهج «بيكون» التجريبي الاستقرائي، ومنهج «ديكارت» العقلي الاستنباطي.

ومع نهايات القرن التاسع عشر بدأ العلم بالسيطرة على الطبيعة فربح للمال. ولكن على الرغم من المنهج العلمي الذي حرر الإنسان من الحرافة، فإن هذا المنهج حجب الجانب الأنثوي، ورأى في العلم بناء ذكورياً خالصاً يقوم على الفكر الموضوعي والعقلاني، واستبعدت المرأة، فكان استبعادها عزلاً للأنثوية، ورفضاً من شأن العقل على حساب المواقف التي اتهمت بأنها تشوش التفكير العقلي، والفضى تحديد قوانين الطبيعة إلى إيجاد أدوات وتقنيات لمعالجة البيئة، وثبوا العلم موقع السلطة في ثقافة المرب.

وأصبح أداة لحرمان المرأة من حقوقها، خاصة بعد الدراسات التي برهنت أن حجم الدماغ ينعكس قوة البكاء، وأن دماغ المرأة أصغر من دماغ الرجل حجماً. وهذا الانحياز الذكوري تمثل في حكر الرجال العلوم الطبيعية، وعلى الرغم من أن طبيعة بعض العلوم انثوية مثل علم النفس الذي يعنى بالمشاعر، فقد ذهب بعضهم إلى أن هذا العلم ليس علماً وأن يكون علماً إلا إذا اتبع منهج العلوم الأخرى هي القياس والملاحظة.

وعندما يمر الفرد بأزمة منتصف العمر، فتبدل رؤيته للأشياء فقد مرّ العلم بأزمة مماثلة، فالثقوت المحتمل كوكبتها بسبب الأخطار الجوية والبيئية ولعب طبقة الأوزون، وأسلحة الدمار الشامل تبدو وكأنها تفنن بأزمة العلم هي منتصف عمره وتأتي بمسحة من الإحباط والتشاؤم من فترة العلم على حل مشكلات كوكبنا. وقد رفض العلم الشعور والجنس وعندهما من منتجات لأوعيا البشري، وأنها أنثوية، لكن الواقع يعرض الاعتراض بهما صعن إطار وعينا الإنساني، فاستعادة مفهوم هويتنا الصافية في مرحلة الجنس واللاوعي تهيئنا لحسابنا بالأمانه ولا يهي ذلك هجران العلم ومبجبه وتشهاته، بل التفرغ في علاقته جديدة مع عناصر جرى كبتها، هي سياق تطور البشرية، وذلك بهدف التكامل بين المستقبلات والتوجه نحو الكلية، وتبعد عالمتنا الداخلي، بناء ملزى واع بالهوية، والربط بين الوعي واللاوعي في الأعمال. وقد حان الوقت للاضطلاع بتكامل الأنثوية مع الفلسفة الذكورية للعلم.

وفي الفصول اللاحقة تحاول الكتابة إعادة اكتشاف حصيلص من الطلال المنتمية يمكنها أن تجعل الإنسان والطبيعة متواشجين دافماً، لتحرران نحو الكلية للكون، وكانت الأنثوية حاضرة هي العلم لكنها كانت معجوبة ومنسية، والآن نكتشف قيمة الأنثوية هي نفوسنا رجالاً ونساءً لنصنع الروح العلمية الرعاية، ونسجد للتأليه الخفية.



في الفصل الثاني، تتحدث المؤلفة عن صوت الأنثوية المنطلق بعد

فهاب، فتتكرر أهمية دراسات هيريج، للسلطوية والمهرياء الجديدة، وعلم الصيمياء وأصبح أبرز العلماء المحللين يقدرون الأنثوية، ويرفعونها إلى مصاف النكورية، في مرحلة كان النجاح فيها بالنسبة للمرأة رواجها للذكور. أما الرجل فيتعدد نجاحه بالهنة للمرأة ولكي يحافظ الرجال على منزلتهم الاجتماعية كانوا يقومون عمل المرأة خارج المنزل، لم يكن والد المؤلفة يؤمن بتعليم الفتاة ويؤثر الإتفاق على تعليم ولده الذكر. وتصف المؤلفة كيف شقت طريقها العلمي بين الأشغال المنزلية كان رهنها بكرة نشاطات المرأة الثقافية وكانت التضاملات في سبيل حقوقها من النساء يرتدين ملابس الرجال تحدياً لهن ويستخدمن لغة عوانانية سائلة لدى الذكور، وكانهن يردن أن يصبحن رجالاً، ولم تكن الحقوق البنية متساوية للجنس في الأحمر والمرص، وقد أثرت المؤلفة أن تنال حقها كأمراة وعائلة دون التنازل عن أنوثتها واستبد بها الشوق للجدال الأفكار مع المفكرات من نصرة تحرير المرأة.

لقد قرأت هيريج، وأملت على موعات «كارل وأيما يوج وإيريس دي كاستيلو، وفورنس فيديمان، ومالت إلى التمكين لجزء من شبابها، وتمثلت سلطوية الرجال لكنها رفضت أي درجة سلطوية لـ «سواء مقبلها، قصوت الصلطة لا يعكس جدوة أو حلاً، وقرأت ما كتبه الأدبيات النسوية من الجسومة، كمؤلفات: فوكر نيكلز، وروث باهير، وكارولين موشنت وأخريات... والتفت كثيراً متهم، ومن مؤلفات هذه الصموة من النساء تبين لها أن العلم يصق من المعارف لا يكتمل إلا بمشاركة المرأة، ومن أجل ذلك ليس من الضروري أن يكون حظ ارتقاء المرأة العلمي معانلاً لحظ ارتقاء الرجل العلمي والنفس، فأهم ما في ارتقاء النساء العلمي والتفصي، أن يتاح لهن التعبير عن نزعتهم إلى الحميمية والرعاية والتفكير الصياقي، وكان العلم وإجراء الأبحاث وفقاً على الذكور في كل العلوم، حتى الدراسات حول التندجين كانت تفتار عنايتها من الذكور، واكتشفت «جلبان» أن النساء مجبورلات على حب الاتصال ومقابل تأكيد الرجل لانفصاليته واستقلاله، تميل المرأة إلى تحديد ذاتها من خلال العلاقات والاحتواء، فخصها معكومة باستقلالها بالعلم

وفهمه، وهي استجابية راعية وحانية للرجال وفي مشاعر الحب التي تحيط بكل معرفة، ورات «بيكتيكي» أن المرأة تكتسب للمعرف كالجرجل، وتتم بالمراحل ذاتها التي يمر بها الرجل في عملية الارتقاء العقلي، ورسم مبرري مراحل هذا الارتقاء، كما لاحظت بيكتيكي، أن النساء يُجسّد الوصول إلى المعرفة المتصلة إذ هي مهل من الوصول إلى المعرفة غير المتصلة، وأن المرأة تظهر إلى الموضوع المرقي بعمحية وذاتية، وتهتم بالروابط والعلاقات وتؤدي تسامحاً مع الشائش والغشوش. وتحكم الحس وتتعامل مع الذات وحارجها على النساء، وتتنظر إلى العلم على أنه هن أخلاقي، وهذه السمات المتميزة لدى المرأة متروكة لجهد الذري للارتقاء بها، وتشجيع الطالبات على أن يكون لهن صوت خاص في الاتصال والترابطية من أدب طوابع اكتساب المعرفة لدى النساء، ويرى «يوج» أن لأنثوية تنسب بالنزاهة، وعرف ذلك عن المرأة التي تمتلك بالقدرة على الإجراءات المكتسبة من الحياة، وعلى الرسم من عدم الاعتراف بعبيراتها الاحزانية شقت المرأة طريقها في التعليم النظامي، مع أن العلم في جوهره مزارف فكس الولاء لإحراء متفق عليها، والراة تسعى في العلم إلى تسخير الحقائق الشخصية والاهتمام بتكاملها مع الكل الأرحم به حيث لا يستبعد التفكير الشعوري أو العكس.

بحثت الأدبيات النسوية في تسويج وجود المرأة في حجاب العلم وكفالتها كالجرجل، ورفضت الزعم بأن مع المرأة أدنى من مع الرجل، وأن التعليم يؤثر في خصوصيتها، واستعرضت تاريخ النساء العلمي وبرز عالمت في تاريخ العلم والراضيات والكيمياء الفيزيائية. وحين يقرأ المرء قصصهن وما واجهته من عقبات يشعر بالتقدير لإصرارهن على المساواة بالرجل في مجال التعليم، وقد بدت حيالهن للعلم على رغم ظروفهن السوية، وقد تعرضن للمهانة فكان أجرحهن أدنى من أجر العلماء الذكور، أو عطش سنوات في ظلال أزواجهن العلماء بلا أجر أو اعتراف بمساهمتهن، وعارض أنصار الحتمية البيولوجية ممارسة المرأة العلم لأنه في نظرهم يكون على حجاب لارتقاءها الإنجابي. وقد عملت ميفلدا عاريكاه زوجة «النيشئين» سنوات معه في

الانظرية التسمية، وكانت أصول أوزاق هذه النظرية مموّرة بتوقيهما معاً. لكن النظرية نُصبت إلى «لُغشتين»، ووعد زوجته منذ انفصالهما بتخصيص جزء من مكافأة جائزة نوبل لها، وقد تكون شريكته في كشف هذه النظرية. ومن المنهش أن تتعدى المرأة القيود المروسة عليها في التحصيل العلمي ومجاله، وكثت العائلة منهن تتقاصى ربح ما يتقاضاه العالم الرجل، واستُبعدت من التجمعات العلمية المهيمنة، وصار عن أشكال التهميش والظلم بصمت، وضحين بتربية أولادهن ورعايتهم. أو بالزواج، في سبيل تحقيق ذواتهن بالعلم، وجوى الشك في قدرة المرأة على ممارسة أعمال بدنية مرعبة كالبناء والتصنيع. بينما ثبتت الدراسات أن افتقار المرأة للقوة البدنية ليس مرده بيولوجياً بل بسبب عدم استخدام تلك القوة عبر التاريخ وتاريخ جنسها. وقد استُغلت ظروف المرأة الإنجابية في البرهان على درسيها وعجزها عن ممارسة الأعمال المربحة التي يمارسها الرجال، كما استُغلت حجج الحمية البيولوجية كالزعم بأن جنس المرأة قليل للاستغلال وأن حموضة الرجل الطبيعية أقوى كثيراً من خصوبتها ينهل أن يلهو ملايين المهورات المخرقة بهما لم نورد المرأة إلا بوهضة واحدة فخوراً هو نور لتلقي، مع أن الدراسات تثبت أن البوهضة لدى المرأة وجهازها التناسلي يسهان في تلقى الجنس، وب عمل المرأة عن مجال العلم قد حرم العلم الإبداعية والإنتاجية والإنتمائية والحوار المهم مع الطبيعة، والتراتبية والرعاية والشمور والحنس ووعي الذات.



وفي الفصل الثالث، نتحدث المؤلفة عن الشعور، وتشجب فكرة أن ليس للمشاعر والمواقف مكان في العلم، وأن العالم يجب أن ينحني لمشاعره الذاتية في بحثه، وثمة توجيهات تحت العالم على التجرد من مشاعره الخاصة، لكن الواقع أن بعض العلماء يرفضون الاتصال من عواطفهم بعجة أنه ليس في العلم مجال للمشاعر أو لخدمة والإعلان، على أن العالم لا يستطيع أن يتجرد من مشاعره ومحاكمة توافع العلم الذي يبحث عنه

لقد حدد هوبز أربعة أنماط من التوجه نحو العلم هي التفكير، والخمور، والإحماس، والحنس، ففي الطقولة يعتمد على الإحماس وهو النمط التهريري الذي يجمع المصطلحات ويؤدبها بالوقائع، وربما يكون المزج بين الإحماس والحنس في العلم المسبب إلى اكتشاف مخططات الطهيعة بأسرها، أما التفكير والشعور فهما السبيلان لتقويم والحكم والاستنتاج العقلي، وارتقاء وظيفة التفكير في العلم قاد إلى حوايه، فالباحثون في العلوم العسكرية ليس في خطابهم أي تساؤل عن القيم والأخلاقيات، فهم يتصدون عن تلك الأسئلة النووية من غير أن يفكروا مرة بمكانة من يصطلون بنارها، لكن ذلك لا يعني أن التفكير يمكن تجريده من المواقف، وإنما الهدف من الجهد العلمي بناء العلم على التجرد والوضعية وعلى الثبات والقوانين. ويذهب هوبز إلى أن الشعور له وظيفة التقويم أو تحييد القيمة في إطار الشروط الانسانية فاصحاب الشاعر لديهم حس فري بالقيم والمبادئ بدل المطلق، والجسد يستجيب لهذا الشعور والشعور في العلم هو الوظيفة التي تمكنا من الحكم على أخلاقياتها بما يبحث فيه إلا ليس ثمة دائما علم من أجل العلم بل يرتبط العلم بالحياة وقد أرسى جيمس وألمسن هذا الجدا حين صور مشروع الحيوان البشري على حرة من المشروع للتفكر في نتائج الاجتماعية وتطوير سياساته، وتسمى حصارنا اليوم بالصناعة البنية والعقيلة، وتحمل الصناعة الماطلة والروحية مع أهميتها، وينادي مستخدمه، متأسفاً بضرورة التركيز على المبادئ الاجتماعية للعلم، وتأثيره في الحياة على الأرض، وتنتهي «لاندولت» فكرة مصالحة الطلاب عما يريدون دراسته وتعلمه، ومن الضروري أن يخصص اختبار البحوث العلمية لأثرها في الحاجات العلمية، وكذلك توزيع الطلاب على الاختصاصات في ضوء حاجات المجتمع إليها، ويذهب الخرف العلمي، بتفاني المال على بحوث قليلة النفع الاجتماعي أو لأخلاقيات، كالباحث في الانشطار النووي أو الإنفاق المفرط على رحلات الفضاء، ويمنع العلماء يرفضون لأخلاقيات العلم، فقد رفضت «لير ميتز» وهي أول من قام بصواب الحظافة الهائلة للانشطار النووي، للمشاركة في صنع

الفنيلة الحرية، وسمت إلى منح استخدامهما، ووفّح طلاب الجامعات على عريضة يتعهدون فيها بالألماء في مائدة حرب النجوم، فوظيفة التفكير تسامعتا على انطلاقة القرار المناسب خلقياً بشأن ما نهضت فيه.

ولاحظ بيوتنج أن الحب والقوة لا يتفقان، إذا ساد الحب لم يبق لمة مكان للقوة، وإذا سادت القوة تبدد الحب. ويقترب الحب في العلم بالجمهور ولذة الكشف ومعرفة الحقيقة، والعالم في نظر بيوتنج يقرب بين الحب والصعوبة، والعالم في نظر أفلاطون يسترشد بالحب حتى يتهدد بالطبيعة، أي عثق الطبيعة دفع إلى المداواة بالتملش التكافلي بين الأشياء وبين الإنسان والطبيعة، ومن العلماء من يتحدث عن مجال بحثه وكأنه يتحدث عن معشوق يحبه ويهواه. وإلى معظم المساء المائلات يدخل مشاعرهن الذاتية حين يتحدث عن يهوئهن وهو ما يجسد مبدأ الأنثوية في العلم. وتعتبر انفصال الذات عن الموضوع، والجمال لغير مكن للملم، وأن هدف العلم لاكتشاف الحقيقة وأن أسلم بأن هذا هو هدف الأديب.

إن شعور الأديب بالطبيعة يهول بهما وبين التعامل مع منتجات الأرض وكأنها مجرد بساتين للاستخدام الحالية من الحياة، وإن لمسة في العلم تيمت الوصول إلى حادول احصائية بها سماس في موضوع العلم، إن فكرة الوصول إلى القمر انطلقت من جهل شمري، وأصغر حب مهجرتي تمهنا إلى تدريب هرقاء العمل نشاطاً وتكلم طيبة كانت تسمى نفسها في لغزته فيحتد عملها إلى منتصف الليل ويشمل عطائها الأسبوعية، والشعور بالأشياء يوسع نطاق التفكير ويرفع من شأنه إذا ترابطاً معاً بصورة ملائمة.



وفي الفصول التسعة اللاحقة، تحدد المؤلفات تسع سمات لأنثوية العلم، أولاً، التفكي، أي الإنصات إلى الطبيعة، والتفكي لون بدائي لأنثوية، ومزت إليه الحضارات رموز شتى مستمدة من الرحم لأنه وعاء منفتح على الإحصاء، فهي الأنثى في حضارة الفراعنة، وهي للرجل الملتصقي في

الحصارة الهندوسية أي آتية التحول والتفريخ، والتلقي الأنثوي يجب العلم انفتاحاً على الطبيعة واستجابة ومشاركة. إذ تبدو الطبيعة الحامل العظيم لحركتها الذاتية، الثقافة القروية تبطن أهمية التلقي، وهي عطية تتم في الطبيعة بهطء، وهذو، وتمهل، ولا تتم هي سببنا العلمي، لأن حضارة الغرب منطوقة بصرمة الإنجاز والمالم في إطارها مضبوط بالإنجاز على حساب رؤية التلقي.

فهل من العلماء من يملك الصبر على التساؤلات التي تتطلب التأمل، والمناخ الموقية والامتثال لمسار التجارب، فهو متسرع في قراراته ومع أنه بدون معطياته لكنه لا يقصصها بأناء. ولا ينصت لما تملبه عليه التجربة، بل يسعى إلى أن يوجه ممارها دون أن يسترحي ويأمل ما تقدم له نتلج التجارب ملها، وتسمم الشركات المشرقة على البحوث في حث العلماء للوصول إلى ما تريد بصرمة يداخ الروح مع أن التلقي يتطلب صبراً ووعاء، وتجميعاً وإعادة النظر في ضوء النتلج والتساؤل حول استمرار الظواهر، والانسحاق مع ما تقدمه التجارب، ومراجعة النتائج واستقواءها، وأول مبادئ التلقي ألا تقبل ملي البحث فاصح أفكار سابقة فاعلمكبر في الغرب أموا أن السماء ثابتة لا تتبدل إلى أن جاء دكربريلكه وبرهي عن تحلق بحوم جديدة، والتلقي الهادي يقود إلى استحصارات جديدة وهرشفا إلى الخطأ والصواب في عملنا.

إن أكثر العلماء نجاحاً هم الذين ينظرون إلى عملهم على أنه إبداع، ومن يقوم على الماودة والتركيز على الشككة، واختيار المروض المختارة، والإجابة عن الأسئلة العامة المتصلة بموضوع البحث، دون تسرع في الملاحظة أو استنتاج المروض، والبحث عن الاحتمالات الأخرى، فالأجهزة مهما كانت دقيقة لا تقدم لنا الحقائق في توابطها، وكذلك الوثوق بالمعطيات والإحصاءات، وليس للمالم أن يهبط إذا وصل إلى معطيات غير متوقعة، بل عليه أن يبحث لأن الطبيعة ترشده أنه على خطأ، وعليه أن يرفض أفكاره

المسابقة ولا يتعنت، والأفكار الجديدة تقوّم دائماً، فقد سحقت السلطات وغالبها ثمانين سموات حين قام بتدويعهم نظرية دكويريلكه الفلكية، ومارال الفكر الجديد يقوّم حتى في المصور الحديثة، وما زالت الأفكار المصححة التي لا يمكن البرهان عليها وفق هذا للتفج، فتحن نعلمي منهجنا في العلم ولا نملك لشجاعة الترحيب بالتلقي، ولما حلمات خلل في الطبيعة لا تخضع لتقسيمير العلمي للتجهيز، تجسّسها نظرية «الشواش» في التميزاء، التي تستمير موقفاً أنثوياً يتجاوز لمة الرياضيات، التي نشأ منها - إن اختراع الحاسوب دفع إلى أفاق ومجالات لم تكن متوقعة، واستعان علم «الشواش» بمدد من العلوم لدراسة الظواهر المعقدة، وآثروا أن يسموا هذا البؤيد معلم التعقيد، وهو علم يملك ثراء كاملاً تحاكيه الثقافة المربية أول الأمر، لأنها كانت أحادية الجانب: تمتع بالمثل دور الشمور، ولاحظ «يوسج» أن التفرّيز على جانب واحد في «الشعلة كالرياضيات يفضي إلى ردة فعل تشبه فيه النفس الإنسانية إلى اللاوعي معاديل الوعي، ثم يمشق الوعي مجدداً من عتمة اللاوعي من وعي العقل إلى عتمة الطائر والمواطن التي هي من مصمم الأنثوية، والتي توجه صفاء الوعي وعجوه وبرعته الشامية مقابل اللانظام والفوضى، وأثر الفرد هي تظهير الظروف الأولية.

عن طريق المواطنه وعلى مدار التاريخ جرى تماثل بين الطبيعة الأم والمرأة الأم حيث اللاخطية والاعقلانية، وصعوبة التقبّل، إذ تصخ الأنثوية، وهذا يأتي دور الجنس وهو سمة أنثوية هي عد العلم بالإبداعية والاعتراف بالشواش في الطبيعة.

والسمة الثانية هي «الذاتية» - الفصل الخامس - هالفورس العلمية تقيد نظرتنا إلى العالم هيالذاتية تشكيف مع البيئة، وتتفاوت إحساسنا بها. فطلاب الجامعة لا يرون «الكروموسومات» في الجهر لأول وهلة، بينما يراها العالم المتمرن يهسر، فجهاننا الحسي يتطور نتيجة خيراتنا الحسية، ولا يستقبل جهاننا المعنوي إلا ما تمت برمجتنا على رؤيته، وإن كنا نتمائل في

هذه الرؤية بشراً، التعلقة ترى الزهرة بمهوبها للكوئنة من عناصر قونية بأسلوب يختلف عن رؤيتنا، والخفاش يدركها كصدى لموجات فوق صوتية، والشمبان يدركها كاشمة تحت الحمراء، ويصترض العلم وجود كون موضوعي منفصل تماماً ومستقل عن الملاحظ يمكن كشفه بالعلم مع استبعاد أي تدخل ذاتي، وهذه الموضوعية تهر المتعازة تظفر من أذر الأنا، لكن ذلك يهدم الدوايح البشرية.

إن تحصين العلماء من الداتية خدعت العلم، وجنته تأثير المير والسياسة، ويأتي التحكيم العلمي ليكون صمام الأمان للتجرد والتزامه والصحة الملتزمة وإن كان ذلك الشعار لا يتم دائماً يصدق في الواقع تحت تأثير المصالح الخاصة للمالك أو للشركة أو للدولة. على أن هذا التجرد يُقصد العالم الحكم على عمله من حيث القيمة، فالمعالم المائلي يحل في وحدة مع موضوع بحثه. أما العالم الهنالي فهو **سعر العقل** والمعاملة للوصول إلى النتائج فحسب. دون انحصار قيمة تقنية راتية هي مراجعة المنتج أو توجيه الجمهور ليدوخ منهجة جنيته، إن التوصل بالافكار المصيبة، يمسد عملية الإنصات إلى الذات والانفتاح على الطبيعة ويهدم المعارف الإحراشي سلطاناً من خلال تطبيقه ما أجمع عليه المدارس في منهج البحث العلمي، فيفقد بذلك الأصالة الضخمية والصوت الصردي، ويعني آخر لا يمكن لسلطان العقل أن يستغني عن سلطان القلب والنفوس، فالمعالم له معتقداته وفروضه التي لا يمكن تجاهلها.

ويصف هورتو الموضوعية التكميلية بأنها (تكنولوجيا التعامل مع غير الموثوق به) وهي تمثل حسراً أن مستوى التواصل والملاقة، وتعرض نظاماً على التفكير غلاماً، وإعداد كل ما هو عرصي أو تصادفي، أو عسير على التفسير، والتركيز على العالم الخارجي عالم الوقائع والملاحظة وإعمال العالم الداخلي الذي هو في نظرهم محض خيال، وبهذا ينأى العلماء عن الواقع، وتنفذ كروية العلم منهية سلطوية، وتمتد لجنة الملوك العلمي في الأكاديمية

الغربية للعلم بأن المعرفة العلمية تنشأ عن عملية إنسانية، فأكثر قرارات العلماء ليست نتاج البحث العلمي، بل تتضمن أحكاماً قيميّة ورغبات شخصية ذاتية، والتزاماً بوجهة نظر خاصة، كما لاحظ ديمتروف في مقابلاته مع علماء الفضاء، لقد قلبت نظرية بالشواش في الرياضيات والكوانتم في الفيزياء أسلوب العلوم رأساً على عقب، إذ كشفت عن شبكة من التواصل والتبادل بين العلوم، واختزلت هيئتنا من خلال الراديو والترانزيستور والمحاسب المبرمج، وتمثل نظرية الكونولتمة الخصائص المحالة إلى الأنثوية لملاقة الملاحظ بالملاحظ، والتراكم بين الأشياء في الكون، وبين الطبيعة والتنوع البشري التي لا تقبل التثني، ولا تقدم حقائق عن طريق القياس.

وحالة اللايقين هذه سمة تسمح الحرية وتبدل الآراء تماماً كما تهدل المرأة نظرتها إلى طبعها في حالة من اللايقين وهذا اللايقين في حياتنا يؤكد أن الذات هي العامل لحركة **الأول الذي يقوي** طبعاً إرادة أن نرى ونفهم ونعلم للبريد عن العالم وهنا والامقاط وطبقة باهية لتطوير الوعي ومعرفة الذات، ولابد أن نرى إسقاط الحكم لسرلة تفوق بين ما نتقبله والواقع متجاوزين الاتصال بمشاعر قوية من الإجداد والصور بـ الجانب التلاوي من نفوسنا يبحث عن نجية تستخدم آلة الإسقاط تتعامل معه وليس للعالم أن يصر على التمسك بخصائص لا يملكها خارج ذاته، فقد يفوق ذلك إلى التصبب والتصلب.

لقد أكدت الدراسات أن أي نشاط ينطج صاحبه إلى إسقاط مكونات نفسه الفردية على موضوعات الطبيعة، وأن الوعي بالآخر للنهضة للفهم الذاتية والحضارية يرضى بالعلم.

وأقرّ عدد من العلماء أن اختلاص مجالات بحثين كان بدافع ذاتي، كأن تكون العائلة مصابة بمرض الشدي، فيعزّزها ذلك لدراسة السرطان، فالمعالم الذاتية له قوة دافعة للعلم، ويستخدم ذلك على مشروعات العلم الكبرى مثل الفضاء الحريري.

إن معرفة الذات هي عملية تكرارية تفاعلية تمتصها استنتاجات للعلم، ويقتضي العلم صوماً على ضلالتنا الذاتية، ويمرّز وعينا بالعلاقة بين النفس والتجربة وتسهم في معرفتنا لأنفسنا.



والسمة الثالثة لأشربة العلم هي: **التمددية** (الفصل السادس)، ونبدأ للثقافة، نجد الثقافة الغربية والعلم فيها منغلزين نحو التراتب الهرمي، بينما نجد التقدم الخلقي الذي يمرّز إلى النكورية مقابل القوى الأخرى التي تنظمي الأنثوية، تنظيمات النساء تميل نحو البنيات الدلالية في حين تشبه بنات التنظيمات النكورية الخط المستقيم أو الهرم، والحوار لدى النساء يتجه نحو التواصل وإقامة الصلات ويميل التصويب لدى النكور إلى الترافعية الهرمية، والمعلم العربي الفكري يمكن هذا التراتب الهرمي إذ يحتل **الفيلسوف** القمة ثم **نكبيهايون وعلماء الجيولوجيا** وأخيراً علماء النفس والعلوم الاجتماعية، لكن هذا الترتيب الهرمي يؤجج المناقشة على القمة وصراع القوى ويمكن الترتيب الهرمي في إصدار أوزان البعث أكثر مما يشهر في الإسلام المعني بالتمدد، وهذا الهاء الهرمي يعزل العلماء عن أن يتفاعلوا فيما بينهم ويجعل التحكم أو الصبغ دا طابع ساذج، والنطق العلمي يقوم على رفض التمددية.

إن التمددية جامدة رحيمة للأفلاق، نهجاً نوعاً في الرؤية والشعور والتفكير والتطوير، وروحاً تميز فيه السباق والوقف.

ونذهب منهجور بوره أحد رواد ميكانيكا الكوانتم إلى أن الجسيمات الذرية المنزلة هي تجريدات، ولا يمكن تعريف وملاحظة خصائصها إلا عن طريق تفاعلها مع الأنساق الأخرى ويتبع لنا علم التعميد أن تنظر إلى الطبيعة بوصفها ولداً ثرة للنايع وفراً وتواصل وهي قلادة ثقافياً أن تشتم ذاتها بذاتها، وتعامل نظرية التعميد مع ظواهر الحياة اليومية والعالم المادي المرتبط بالأنثوية، عالم المسبب والاضلات والزهور والجبال، بدلاً

من فرض بنية تراتبية على البنية، أو اختزال الكون في نظرية مبردة، إن كوكبنا هو كل متكامل منظم، منظومة تحكم نفسها بنفسها. وفيه تشترك كل مناسط المجال الحيوي، وتعلم من براعة الطبيعة وتفيدها أن الحقيقة لها وجود عبيدة تعتمد على منظور الملاحظ، وتظهر عملية الظروف الأنثوية إلى أي مشكلة من كل جوانبها وروايتها ومستوى تفهيمها، كما تبرز التعددية من عملية الوعي وتطور، وتستفيد معنى البهشة في مواجهة العالم.

في هرم التراتب لابد من إزاحة شخص لهيكل معله آخر. أما في البنية العنصرية، فهذه الككل هي للمستوى نفسه، ويمكن أن تتسع الدائرة للأحرار دون إزاحة أحد، وفي التراتب الهرمي تضطلع السلطة العليا بتسيير العمل وتوجيه الأوامر وبدلاً من القوة المبردة من الأعلى يكون اتخاذ القرار من طريق الإجماع ويصنع كل شخص للأحرار، ويحترم رأيه، ويحترم الجميع بالقرار المشترك في حين أن القرار العنصري من الأعلى يوحه ممارسة، وقد وجدت ديبورا ثاير في دراستها لأساليب الحوار أن الرجال في قمة الهرم يهيمنون على الآخرين ما يعمونه ويقاومون أن يعني عليهم أحد، أما النساء فهملن إلى صياغة المطروح على صورة مقترحات لا تؤمر والنساء لا يطرحن، جماً أسباب مطالبهم أما النساء فيطرحن الأسباب في صورة خدمة الصلصة الخاصة وإثارة التسلل بدل الأمر.

في إفريقيا، تلاحظ عائلة الأحياء البحرية مريكا هوفه إيان خدمتها في قبائل السلام، أن حبراء الغرب يهيمنون للسكان مشاريع مائية باهضة التكلفة ومعقدة، دون تدريب الأهليين على الصيانة والرعاية وترتب على ذلك عودة الأهليين إلى طرقهم البدائية حين وقوع عطل في المشروع، والمودة إلى نقل النساء أثناء الملوثة على رؤوسهن من أماكن قسوة، وفي المؤتمرات العلمية يحتكر الطعام الحبراء الأكاديميون الكلام ويهيمنونه عن التقنيين والمعلمين الهنوديين، ويستخفون وطانة علمية بعيدة عن مدارك الناس، تحت تأثير التراتب الهرمي، بينما تميل الاجتماعات في إطار الأنثوية إلى عمليات

والدرة، ليست ذات نسق خطي، وتشجع على تفنيد شهمة اللسلر بمقدار البحث عن التلألؤ، فكيفية ممارسة العلم لها أهمية تفوق إنجازاته، ولهمم قيم الحب والتعاون والمناخية هي تحسين كفاءة العملية العلمية ومردودها.

ومن خصائص أنشطة العلم: الرعاية - المصلح المصالح - أي توفير الشروط الإنسانية في العمل العلمي، وتضيق النزعة إلى الصداقة والجماف الإنسانية هي الأجواء العلمية وترويضها بشروط تشجع على العمل، تذكر المؤلفة كيف كان مهني الكلية التي درست فيها متفرداً مضطراً ولكن اللون بهدف صرف الباحث عن كل ما يمكن أن يشبه عن البحث العلمي، وكانت الإثارة صمراء كثيفة، وللتناهد للمهنية كالمهنة مفتحة بالقوانين، فلما أصبحت عضو، في التدرج ريت معبرها بالرسوم والبيانات الصغيرة وملتصقة، وحاولت خلق بيئة مريحة للمصلح العلمي، وظلت زميلة لها توبيخ من مديرها الصارم لأنها استهدمت حوزة الخبير، فوضعت فيه وزرة لأن ذلك يتنافى وجبهة العالم وهوامة العلم..؟

هذه الصرامة هي ثمرة سيطرة الصوت الكروي، وتبدي المؤلفة لمجابهها بجهود زميلتها، أي يسي بالكن، في تزويد أمكن العمل العلمي للدراسات التكنولوجية بكل ما هو إنساني يربط بينها وبين المجتمع، إن تزويد المختبر بحاجات العالم الإنسانية، يمرر التفاعل بين المصلحين وينمي العلاقات الشخصية، ويبدو العمل أكثر إنسانية ومتعة.

هذه الرعاية تضفف من جهامة التركيز على الفاعلية العلمية والضنفق العلمي، وتمتد هذه الرعاية إلى تطوير اهتمام العالم أو الباحث بجوانب المشكلة التي يبحث فيها، قد لا تخلق الرعاية مردوداً مباشراً لكنها ضرورية للعمل، ويجب متابعتها باستمرار، فهي مظهر من مظاهر الحقن الإنساني وتنطلق النماء خاصة في الحضارة المعاصرة بهذا الدور من حيث العناية بالطلاب والمعلمين ومماثلهم بالرد والاحتواء، وكسر ردة فعلهم أمام جرد العمل العلمي وفسوته، والاهتمام الذاتي بمسار كل منهم، والحرص على

إدخالهم تدريجياً في عالم العمل العلمي للمقد والصارم، وإحاطتهم بالمحبة وتميز الأمل لنهم في التقدم العلمي والإنجاز. بل توفير فرص عمل ونشاط لهم بعد التخرج، ومناخه معبرهم العلمية، وتؤكد ماكن، أن هذه الرعاية في تطوير خبرات طلابها والتزامهم.

وتؤكد المؤلفة أهمية تعرف الحياة الخاصة للباحث، والوقوف على معاناته ومشكلاته الصعبة والاجتماعية والحمي لحملها، وكذلك ضرورة الاهتمام بمواقفهم النفسية خاصة حين لا يلقى عملهم تأييداً، أو تكون نتائجه محبطة، فلا يصح تحميلهم جهلهم بالنقد أو المسخرية، فالتنقد قد يكون صيغة لموت أفكار كثيرة في مهدها، ويعكس الهزيمة السلبية للأهلوسب التذكوري الذي ينصب الأخطاء ويحدد بسمية الباحث لمبتدئ وكثير ما تدل الأفكار غير الكاملة دون مناقشتها، أو تشجيعها ومصارعة تبينها في اجتماعات تضم الأساتذة والطلاب

وتسهم الهيروفراتلية في خلق عقبات في طريق الباحثين النهم يشعرون أنهم محاصرون ولا صد هجم ويحيطون بسبب أمور قاذية كوصول الماء أو الكهرباء، إلى مختبر أو تزويده بالادوات وذلك يستغرق إجراءات وزمناً يصعب السرعة الهيروفراتلية، ومشكلات التمويل، وكثيراً ما يتأخر طلب الباحث أو تمهينه أو ترشيحه أو تمويل بعوئه، فخصام بالإحباط، ويلزم نشره بعوئه قدمها لفيل منصب علمي، وليس لديه ظروف لإنجازها فيلقتهما شهر ناضجة، وقد يعول الأجر اللندني دون الإفادة من خبرات الباحثين المتميزة.

ويواجه نشر هذه البحوث مشكلات مالية وطبعية تمويل دون الإفادة منها، ويتم عرضها ببطء لا تفي بمناقشتها في المؤتمرات، ولتفادي هذه العيوب، قامت سبع عشرة باحثة بمناقشة التكامل بين النظرية التطورية ودور بيولوجيا الأنس. وركزن على التفاعل والتركيب بدل الاهتمام بمرض المحيطات لتقويم النظرية وتطورها، لا حصر مواطن الضعف فيها، وقد أشركن عامة

في المناقشة، ولمصر، الحدث تعرضت الغلبة التي نشرت حول نتائج المؤتمر لتقيد والتجريح من التعممين ضد المرأة واشتغالها بالعلم. إن العلم في حضارة عصرنا يتطلب العصور والثابتة الطويلة للإنجاز، وطبيعة العصر التي تتميز بالعصرنة كثيراً ما تحول دون ذلك فهي تريد إنجازاً سريعاً تحت تأثير رغبة الشركات في الربح، على أن الرعاية المفرطة لها عيوبها كالإفراط في حقن الأم الذي يفسد الطفل، وقد تؤدي إلى التبلد والتواكل. وإن دعم الآخرين وتشجيع المجموعات والاعتراف بالإنجازات الجماعية الصميمة يفوق في نتيجته تشجيع الأعمال الفردية المتميزة.



ومن سمات الأنشقة في العلم: التماثل والعمل في انتمجام (الفصل الثامن) (وإن كانت الطبيعة تقوم المصراع ويقاد الأقوى من التماثل يشجع على خلق بيئة علمية جديدة، وكشف حكمة الطبيعة التي تشارف عاصمها في الخلق بمقدار ما تتصارع ويثبتها أحروس وسفاهتكوه أن الطبيعة تتجنب لشكال المصراع بعض الكائنات هذات يكونوسية وهذات لبعضها بدلاً من التناقص على المضاء، ثمة ثلاثة بواع تعيش معنا مميلا، أولها يتنقل على الحيوب الحضر النيرة والثالث على العشرات، وهذا يروى التناقص بينها، وقد تتم هذه الاستراتيجية بتعديد التمثل بأساليب كإطباء الإبانة أو التوقف عنها، كما هي الحال لدى المتران، ويلاحظ مونت أنه لا يوجد مصراع بين النباتات، بل ثمة تماثل وتماثل أقوى من التناقص، ولم تدرس هذه الأشكال من التماثل في الطبيعة على نحو جيد، فبعض الكائنات تتبادل الحماية والخدمات، والحياة كما تقول المؤلفة مشروع تماثلي، وإن التركيز على النموذج التناقصي يسمي العلماء عن رؤية الجانب التماثلي من الطبيعة، وتقول مارجويس (علاقات التماثل التناقصي، وفيرة في الطبيعة، على الرغم من أنها غالباً ما تعالج في الأدبيات البيولوجية بوصفها عريضة).

والتماثل في شكل التماثل التكاملي في الطبيعة قوة أساسية للبقاء

والثكيف، وفي مستوى العلم يدفع التفاضل في الولايات للتعدد الجانبي الأكبر منه، وتمول الصناعة العلوم الأساسية لمنظمة الأسواق المحلية والعالمية، حتى دراسة الطبيعة تأخذ في نظر العلم النكوي للعاصر شكلاً تفصيلياً، فحين ندرسها كما يقول فيكون «تقهرها ونغضها، بينما ترى «أيحيى باكن» أن ندع البرهنة لتفتح لنرى ما في داخلها، وحتى الجوائز متافسة وأبهة لا تطول أكثر من ثلاثة أفراد في كل بلد من بلدانها، والتشجيع العلمي يهمل مجموعات المناوئة، وقد شجع مبدأ السبق العلمي لمن ينشر أولاً لا من يكتشف أولاً العلماء على النشر المتسرع، أما العلماء الذين يهمهم التحقق قبل النشر فلا يبالون ذلك المجد، مع أن الأولوية يجب أن تكون للعلم الأفضل، كما أن الأمر من قبل، وقد يوجب فريق من زملائه المعطيات والمواد العلمية ليفوز بالسبق، فيخسر العلم ثمار المناوئ، ولتعلم اليوم سمه المتفجرة بعد أن كان هوائية.

يظهر المرء أخيراً بمنصب أو رتبة على حساب المناوئ النشوء، وهذه الهيئة التنافسية يمانى منها العلماء والمثبات على حد سواء، تقوم حينها التنافس على مبدأ «ذاوونتي» مماثلة لبقاء «سلاسل»، كما ينجأ الرياضيون إلى الهرمونات للمسابقات ويلجأ العلماء إلى تلقيق البيانات ليس لنسب أثر في هذا التنافس بسبب تنقلب المصلحة وليس لحب العلم أثر فيه ويكون التنافس صعباً حين يجري باجواء أصمة ومميدة، لا بطريقة فظة ولا بدافع القوة حيث يقدو وحشاً يلتهم أي أمل في التواصل، ولا يرى إلا المدارة والانتكفاء على الذات.

وعلى نقيض ذلك فإن التعاون يعزز الشرايط، وفي الثقافة المصرية للعاصرة يشجع الفتيان على التنافس بينما تشجع المتهات على التعاون، وبلاحت، ذلك من خلال لعب الأطفال من الجسمين، فالتعاون رمز الأنوية والفتيات يتعلمن في البيئة التعاونية أكثر مما يتعلمن في البيئة التنافسية وتعلموهن يحكمن سطوة المرأة وغيرها، وتعد «شبكة الخريجين» إحدى للزمامات العلمية التعاونية التي تدعم جهود الخريجين، لكن انتماء النساء إليها ليس ميسراً، والتأزم على عنصر جديد تأتي به الأنوية في مجال العلم.

وتحتفي النساء العلمات بالزمالة والتعاون الذي يأخذ أشكالاً عدة كالتواصل باللقاءات أو الراسل أو المكالمات أو الرحلات. ومن صور التنظف الإطراء في التخصيص الدقيق نقاداً للمتناقضين، ثم الانقطاع كلياً في صومعة التنضيم الضيق وعلى نقض ذلك يساعد التعاون بين الجمعيات وللمؤسسات في استخدام الأجهزة النادرة، وتبطل وجهات النظر في توفير فرص هائلة لتتقدم العلمي.

وقد تضرع المرأة المعلقة إلى مضاعفات بسبب ميلها إلى التزامل والتعاون فهي إن سعت إليهما، اتهمت بمجزأها عن الإبداع الفردي، دون التسليم بطبيعة المرأة وميلها إلى التعاون. بينما الطريقة النكورية في التواصل هي التظاهر بالمسلطة، والمرأة لا تملك صوت الرجل، لدؤي الذي يستجيب له المجتمع العلمي.

وقد يحس التعاون المشور بين العلماء كثيراً من نتائج العلم المضمرة كسبل الصلح والتناقص على أملاك الأسلحة الممركة وتحويل الإنصاية إلى أسرة هائلة واحدة منسجمة وثاجعة اقتصادياً



ومن سمات أنثوية العلم، استخدام الجنس طريقاً للمعرفة (الفصل التاسع) وتبدو المعرفة الحديثة غامضة لاعقلانية، فقد ارتبطت بالثقافة الماصرة بالأنثوية، وقوم الجنس على عدد كبير من الخطوات العقلانية المصممة تقع دور أن نلاحظها، وسميه عالم المنطق. التفكير الضماني، وتحدده أربعة مستويات للعلم. (الفيزيقي، والعقلي، والماعضي، والروحي). ويرتبط الجنس الماعضي بسمات الأنثوية، ويبدو أن الكائنات في الثقافة الماصرة، لا يدرين على كبت المشاعر كالضماني، وتحتفي النساء بالتمهعات الجسدية والانترة ونبرة الصوت. وكثيراً ما يستخدم مصطلح الجنس الأنثوي لتعبر عن محدودية قدرة المرأة على التفكير، والتمريض عنه بالجنس والمعرفة الحسية في العلم الماصر أكثر بدائية من المعرفة العقلانية

للموضوعة التي تقوم على المروض والبرهان والتجريب والاستقراء. ويرى بعض العلماء في الحمن نمطاً فائق للمعرفة، وارتباط الحمن بالمرأة يعمل معه وصمة، لذلك يمزق الرجال عن التصريح بالهوء إليه كي لا ينهموا بالمرأة أو اللامعقلانية.

وهناك بعض العلماء ينكر أنه يستخدم الحمن ويستخدمه بعض علماء الفلك والرياضيات في تقول البصمات، للبرهنة بذاتها أو الموصفة بالحمن.

لكن (وشة الحمن) تقط ضرورية حين يسجر العلم بمنما يصل إلى طريق مسدود، أو إلى ضفط الوقت، ولابد من استمائه لتتلقى مزيداً من الخيارات. وهو إمكانية إنسانية قابلة للتطور، يدخل الحمن في هوية واحدة مع الأنثوية ويتم بأربع مراحل (الاهل والاجتمار والاصابة والتحقق). وتشير متعلقات الواقع حياله الإيد ع. وتميل مضمة الحمن إلى اشتاق في فترة الاسترخاء في العلم أو في **مرحلة الاستلقاء للراحة** أو الاستهزام، أو في النزهة في الطبعة وكأنها تمت من مبطورة العقل، لكن الحمن لا يهلي من التفكير العقلي المجهي

وقد يتمتع بعض الناس بقدرات نممية مميزة تمكثهم من الاستعمار من بعد بمهارة يمكن التدرج عيها، وحين يسكر حواسها إنما نسكر الترابطية مع الآخرين ومع الطبيعة ومع تقوسا.



ومن سمات الأنثوية العلمية: الترابطية (الفصل العائس) وإذا كانت التهجئة سمة تطور الحضارة الفربية للعاصرة، فإن إعادة تجميع شطائها العلم المتفرقة تساعد على رؤية كل جزء في سياقها الأوسع. ومن الترابطية تتبثق كل خصائص الأنثوية والتواصل الداخلي، فالشعور، والرعاية، والتلقي، والتعاون، والحمن، جميعها قائمة على مبدأ التبادل ووعي العلاقات. لقد افترض العلم الطريق النكوري طريق النطق والتعطيل القلم على التهجئة والفصل، لكن مبدأ الترابطية يهب العلم منظوراً أكثر كلاًية. ويركز علم نفس ديونج، على

الكلائية، ككلائية التنصص والمجتمع. وإتفا نعيها في كون غير خطي؟، يصنف عناصر من التعقيد والجمال كلما تلاقت جسمياته في كيان عضوي كلاتي. ولعل أهم ما يمكن أن نسهم به التنسوية رؤية الكلية في الكون، والترابطية بين مجالاته، رؤية الأشياء في سياتها واستيعار الروابط التي تربط الملمس، فلكل يهب للمس للأجزاء، ويضطلع بوظائفه لا تفرحها الأجزاء، والرؤية الأنثوية للكلية ترى أن كل مستوى من مستويات تطور المادة يجلب قوانينه الخاصة به، والتي لا يمكن اختزالها إلى قوانين للمستويات الأدنى، وليس للرؤية الكلية في العلم المعاصر إلا دور محدود، فمشروعات العلم التي تظفر بأكثر قدر من التمويه الآن هي للمشروعات التي تركز على الأجزاء من مطلق أنه إذا فهمت الأجزاء الأساسية فسوف يتم تفسير التراكيبات الأرضي ومن هنا يتم الإلتصاح على دراسة « لجهيوم » الهشوي، والأفضل إضافة توابن بين للقرية الاحترالية والتجزئية والمصطلح إلى الكل الشامل إلى معرفتك بالعلامات، موسيقية لا تعني عن تصورك للحد الذي تريد أن تميزه، أي الاهتمام بالمشروعات والملاقات بفقر الاهتمام بالأجزاء.

وهعد علم البيئة من حيث اهتمامه بالملاقات بين الكائنات علماً ترابطياً متعدد الأنظمة إنه يشمل النبات والحيوس والسكان والسلوك والنطور وتصنيف الأحياء وعلم وظائف الأعضاء وعلم الوراثة والأرضاء الجوية والتربة والجيولوجيا وعلم الاجتماع والتلوث البيئي... إن تدبير البيئة يعود إلى تجزئة العلم والمزال نشاطاته بعضها عن بعض دون التهمير بالهدف. إن تهديد أي نوع من الأحياء ينعكس أثره على البيئة كلها، وترتب عليه نتائج أكثر تعقيداً، فالترابطية في العلم تقضي عن الحلول المجتزأة، إلى الرؤية الكلية أساسية في علم البيئة، وهو علم يجمع إحدى القوى الموحدة التي يمكن أن تحمل مشكلات العالم، وهو علم يجمع بين علماء النفس والهرمريات والمهرياء والهندسة، ويستند إلى بيانات مستمدة من علوم عديدة، ويكسر الفصل بين مهدي الصمعة العقلية والصمعة الجسدية في الولايات المتحدة القلطيمة المثلثة بين طب العقل وطب الجسم.

ويعمل علم الشؤانس الجند بمفهوم الكلية ايضاً، وهو مجال للأنظمة المتصعدة لعلم البهنة، وتشير الترابطية في علم الكوانتم إلى أن الجزء لا معنى له إلا في حدود الكل، وينهب (يوم) إلى أن كل جزء من أجزاء الكون يترابط بكل جزء آخر لكن بدرجات متفاوتة.

إن الأفكار حول الكلية ليست مفاهيم فلسفية ميتافيزيقية مجردة، إنها تجسد الطريقة التي ينظر بها إلى العالم، وهذه النظرة لا يجوز أن تكون معادية أخلاقياً لجزاء الخير والشر، وجزاء العالم الذي إذا نظرنا إليه نظرة كلية مستثمر بالحب له وبالحاجة لرعيلته لأنه يشملنا اشتمالاً لا انفصام فيه. ومن دون قصصة حاسمة بين اللذة والوعي فللمنى والقيمة جوانب مكملة للعالم ولما نحن، أما إذ واصل العلم طريقه في اتجاه غير حلقى فلهه سينصرف في مساره إلى التدمير.



وفي الفصل الحادي عشر، تطرح المؤلفه مدى المسؤولية الاجتماعية للعلم، فهي مفاهيم ساكدة المكونة على استقلال العلم عن الأخلاق تجعل ترابطية الأنوية العرد والجماعة معاً، وقد اظهرت دراسة (جوليان) لتقدم النساء الحنقي أن قيم العاية و مسؤولية الاجتماعية لدى النساء تبدو طهيمة أكثر من قيم الفراتب الهرمي في العلم المحكوم بالقواعد. ويحصر العلماء القيم الخلقية بالأمانة العلمية وعدم سوية الجهد العلمي ولا تستطبع المؤلفه أن تصور علماً مفصولاً عن هئله الحلقى، يجب توجيه العلم لخدمة الشعب، والتهصر بالمواظب الاجتماعية، وتستطبع «الأنوية» يترابطيتها أن توارن بين العلم الجند المسؤول اجتماعياً وبين العلم قصير المدى والهدف.

لثة مسائل عامة يجب أن تشغل العلماء، منها تظيفف كلفة استخدام للتخريعات التاطمة. أما أن يكمل العلم مسيرته دون قيم ولو ذهب العالم إلى الجسم، فليس ذلك، يرمض كوكينا وسواه إلى الفناء.



وفي المصل الثاني عشر، تجعل للثقافة دور الأنثوية في بناء علم فيه خير للبشرية، وذلك بإحضار الأنثوية من مواقفها العتمة التي أزعجت إلى الظلام بمسبب السلطة الذكورية على العلم، ويكون يتعالي العالم بالعباسات الأنثوية، وتبني العلم فهما ترابطية بدأ يوردها في فبرياء الكوانتم وعلم الشواش، والحد من اللوجس الذكوري المتطرف والفردية، وعلى العالم أن يتماثل عن نتائج بحثه ومدى مسبقها بالقيم الإنسانية. وكما يقول ديونوج: «العلم خاتمة، يقضي إلى تمايز وتخصيص عال للوظائف المهنية المفقودة ويقضي أيضاً إلى انضمامها عن العالم والحياة، كما يقضي إلى التمندية في مجالات التخصص التي تفقد تدريجياً كل ارتباط بينها».

العلم اليوم يجب أن يلتفت إلى الشعور والحدس، وأن يبحث الأنثوية العلمية من أعماق معيقته، ومع مزيد من الوعي يمكن أن يحد الاحتجاج الأنثوي على ذكورية العلم **مهبطاً لبلوغ عالية خلاقة**.

إن ربط العلم بالمشاعر يتطلب وعياً، ويوجهه للشعور وجهة سليمة، ولكني نتجيب أنوع الشر من العلم يجب أن تعجبه إسقاطيتها وتضعف انصروفية عن طلاله العتمة فيها وسيطر الشر يمس من وراء ظهورتنا، ولا هناك للعباء من بناء علم تعاوني قائم على الحب والثقة والشفف والتقبل والإيمان بالقوة التراكمية للأفراد للودية للوعي والتماهم والأخلاق، وحاشا يصل العلم إلى المنتهى المرحجة سوف يعمل على إعادة تنظيم ذاته.



1 - الترجمة والإبداع:

اللسان وليد حاجته ويهان ذلته. وإنه يلوذ
بغصاصة لنفسه لئلا يهين نظامه ومجمعه،
كما يلوذ بغصاصة لنفسه كلاماً يهين أديبه
ومالهم تميزه. ولما كان هذا هو شأنه في
معمار نظامه وإنشاء كلامه، فقد صار
مستقلاً. وصار باستقلاله هذا بدءاً تقول للمعارف فيه نفسها سواء كانت عقل
ابتداع، أم كانت عقل الاتباع، أم كانت مما لم تطرحه بعد نبوءة أو بصيرة أو
سؤال، فالمسؤول يقول: ولقد يدعي لاحقاً مبدع ما يقول إن شيئاً. وإن إدراكاً
وإن تظهيراً لما يقول

والترجمة لسان وهي، بوصفها كذلك، تمد وليدة حاجتها ويهان ذلها،
شأنها في ذلك شأن اللسان ذاته، وليس شيء أسهل على هذا من كونها، هي
إنجازها لنفسها معماراً وإنشاءً تكون على ما في اللسان يكون نظاماً وكلاماً
من جهة، واستقلالاً بنوع من جهة أخرى، ومن هذا، فإن اللسان إذا كان يبدع
الشيء على ما كان وما لم يكن، فكذلك الترجمة بوصفها تساناً، تعطي
لنفسها مهمات تماثل نظاماً وكلاماً واستقلالاً، وهذا تكون سبيلها سبيلها في
إبداع الشيء على ما كان وما لم يكن.

وإذا كان الأمر كذلك، فثمة أسئلة يمكن أن تطرح بهذا الصدد، هي:
هل لسان الكلام ولسان الترجمة، كتابة أو شفاهة، يتطابقان عبر لغتين أو
أكثر؟ وهل يتطابقان إلا هما يقومان بالتوازي على التماثل الأنطولوجي؟
وكذلك، هل يتطابقان خطأً إلا هما يبدعان الأشياء أو يمدان خلقها؟
وأيضاً، هل تكرر إبداع الشيء كلاماً أو ترجمة تحكمه للمطابقة؟ وأخيراً، هل
الإبداع مطابقة.

لا شيء من هذه الأسئلة يتر للمطابقة بوجود، فاللسان إن كلاماً وإن

ترجمة إنما هو في أصل التكوين اختلاف. وإنه لولا ذلك لما اتخذ سبيله إلى التلخيص سريعاً، ولما صار بسبب منه بياناً وكذلك هي للترجمة، فإنه لا يكون كما يكون عليه الكلام في سواها. فالكلام في أصل موضوعه، فهو عن العالم ويقول، وهو إذ يفعل هذا، فإنه يقوم فاصلاً بين الإنسان وما يصح به، وإذا كان من حكمة الكلام في بيان نفسه ويها أصل موضوعه أن يسمى حجاب العالم وأن يكون كذلك، وأما هي الترجمة، فإن الكلام فيها لا ينوب عن العالم ليقوله، كما لا يقوم فاصلاً بين الإنسان وما يصح به، ولكنه ينوب عن الكلام الذي كان قد قيل ليعلم أن يقوله ليعلم آخر خلقاً آخر ونصاً آخر تنعدم المطابقة فيه ولا تتكرر. وإنه ليقوم بهذا فاصلاً بين لحظتين من لحظات الوجود اللساني: لحظة الإنشاء، نصاً ونمطاً الارتشال والتحول والفارقة، حيث يصير نصاً آخر. ولقد كان من حكمة الترجمة في بيان نفسها وبين موضوعها، وتعلمه، ولذا حرة أن تسمى حجاب الكلام بل أن تسمى حجاب الحجاب وأن تكون كذلك.

ثمة اختلاف آخر بين الكلام بوصفه حجاب العالم والترجمة بوصفها حجاب الكلام. ولقد استطاع أن نذكر بياناً لحصول ذلك سبباً واحداً على الأقل فالكلام إذ يكون حجاب العالم، فإنه لا ينقل العالم إذ يقول، ولكنه ينقل صورة نصية عنه ومفهوماً، وهذه ضرورة تقتضيها الكلام نفسه لكي يتمكن من إعادة إبداع العالم فيه. وكذلك الترجمة، فإنها لا تنقل الكلام إذ تقول، ولكنها تنقل صورة نصية عنه ومفهوماً، وهذه ضرورة تقتضيها الترجمة نفسها لكي تتمكن من إعادة إبداع الكلام فيها، ولقد يعني هذا أن مجال اشتغال الكلام هو حجب العالم، في حين أن مجال اشتغال الترجمة هو حجب الكلام.

إننا تعلم أن أطروحة كهذه تفرق عن أخرى تنظر إلى الكلام والترجمة بوصفهما إعادة إنتاج، فلو أن هذه الأخيرة كانت مصححة، وكان الكلام والترجمة على إعادة الإنتاج يقومان موضوعاً ووجوداً وليس على إعادة الإبداع، لكان يجب على الكلام أن ينقل العالم إليه بما هو ويتطابق معه لكي

ينصح، وهذا محال. كما كان يجب على الترجمة أن تنقل الكلام إليها بما هو وتنطابق معه لكي تفصح، وهذا محال أيضاً. ومن هنا، يبدو أن الاختلاف وإعادة الإبداع، ولهمس المطلوبة لإعادة الإنتاج، أمران متلازمان في حصول اللسان كلاماً وترجمة.

يجب أن يهبط أن نشهر إلى أن إعادة الإبداع تحمل، بالضرورة كما لاحظنا، قدراً من المفارقة والمفارقة والمفارقة ليس موجوداً في الأصل (هذا على افتراض وجود أصل) سواء كان هذا الأصل هو العالم الذي يصحبه الكلام، أم كان هذا الأصل هو الكلام الذي توجهه الترجمة، وما كان ذلك كذلك، من حيث الحقيقة، إلا لأن الكلام إضافة إلى العالم وزيادة عليه، كما أن الترجمة إضافة إلى الكلام وزيادة عليه.

2 - الترجمة والضيافة:

المعرفة مظهر، هذه هي أيضاً وفي الآ ذاته وجود مشترك بين تراكم علمي، وتمدد لساني، وتواصل حضاري. والترجمة تقوم لخدمة وتوسيع في نصيب هذا الوجود المشترك للمعرفة فهي، في الوقت الذي تساهم فيه بإنشاء التراكم العلمي، فإنها تتجزئ بتسليمها الخاص في إبداع هذا الوجود على صعيد التمدد اللساني، ولقد يؤدي أمر كهذا إلى انفتاح الحضارات بعضها على بعض وتواصلها. وهذا يجعل المعارف تستمر حضوراً ونمواً في ثورة عود أبدي. ولذا، فهي تزداد على العالم كلاماً وتضاف إليه، كما تزداد بالترجمة على الكلام الحامل لهذا إبداعاً وتضاف إليه.

إلا وإن هذا ليهضنا أمام خلاصتين:

- الأولى، وتقول، إن الترجمة قد حولت العلاقة بين التراكم العلمي، والتعدد اللساني، والتواصل الحضاري إلى علاقة تكوينية وعضوية صار فيها وجود كل طرف رهناً بوجود الطرف الآخر.

- الثانية، وتقول: إن الترجمة هي تعاملها مع المعرفة، إنما تقوم على إعادة إبداعها وليس على إعادة إنتاجها، وذلك بسبب العلاقة التكوينية والعضوية التي تدخلها فيها.

ولقد تمتطع، ببياناً لهذا الطرح وجلاء، أن نقف على امرين: يمثل الأول نهجاً من اللسان الأم إلى غيره، ويمثل الثاني عودة إلى اللسان الأم من غيره.

- الأول، ونرى فيه أن أي لسان يقع على تقاطع تنتقي فيه الشارات الفكرية الكبرى للعضرات، فإنه يفتح مجالاً واسماً للضيافة في افقه الفكري، والمقدي، والحضاري، حينئذ تكون الترجمة فيه مكاناً يزوي إليه، المنظر، والمتحول، والمهاجر، والتقابل للزيادة والإضافة.

ولقد كان اللسان العربي، بعد الإسلام ومسيحه، واحداً من تلك الألسنة التي تقع على تقاطع عظيم لكثير من الألسنة وكثير من الشارات الفكرية للعضرات، وإذا، فقد صار الفكر العربي للمعرفة صليعاً، وصارت الترجمة بلسانه للأفكار حاضنة، وللتقافات مستقبضة، وللملوم مكرمة.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

بيد أن أكثر ما كان يميز اللسان العربي، بوصفه مضيافاً، أنه كان يعيد إبداع المعارف، والأفكار، والتقافات، والملوم، ويقدمها وقد حملت بلسانه زيادة إلى الألسنة في التقافات والحضارات الأخرى لتزيد فيها بنورها وتزداد فيها، ثم ربما لتمرد إليه كره أخرى محملة بكل الزيادات التي أبدعتها فيها وأضافتها إليه السنة تلك الحضارات والتقافات التي استضافتها بعمه.

ولقد تعلم أن هذا ممكن، فالزيادة أو الإضافة هي إعادة الإبداع، تكاد تكون أمراً لا يحدث الإبداع من غيره، ومن هنا، فقد كانت كل زيادة إضافة، وكانت كل إضافة سمة من سمات الضيافة في المعرفة والإكرام في العلم.

وإذاً كان ذلك كذلك، فإنه لمحق ما يقال: ربّ مبلغ أوعى من مبلغ، فقد يكون الشيء، في أصل تكوينه إشارة يصلها اللسان، ثم لا يلبث بعد إبداعه

ترجمة حتى يزداد، فيتحول عما كانه بدلالة الإشارة إليه، ليصبح علماً يدل بنظامه على نفسه وموضوعه على استقلاله، ولهذا، فإن الترجمة إن كان لها ضلال تنمیز بها، فمن جملة فضائلها تحويل الإشارة للكثرة والكلفة بلسان، إلى إمكان نظري وعلمي موسع ومفصل بلسان آخر. إلا وإن كل استضافة تقضي إلى إضافة. إلا وإن هذا يصدق على الحضارة العربية إذ استضافت الفلسفة اليونانية فترجمتها، كما يصدق هذا على الحضارة الغربية إذ وصنتها هذه الفلسفة عن العربية بترجمة أخرى، فالحال هنا كما هي الحال هناك، أن الشروح قد فلتت، وأن علوم التحويل قد توسعت، وأن تحقيق التصوص قد دق واستيق، بل لقد صارت الفلسفة بكانتها للذخ ترجمه مؤكدة لفلسفات وعلوم ونظريات قام عليها صرح الوجود الفلسفي كله عند الأمايين العربية والغربية، كل في إطار استقلاله وسفته الحضاري.

- الثاني، ويتبين لنا فيه أن العلماء في الحضارات التقليدية الكبرى، قد كانوا يستخدمون عدة علوم شأن واحد هي مجالتهم للاقتضاها، وهذا منهج كانت تفرضه شمولية معارفهم، وأصولية عقائدهم، وكلية رؤيتهم للوجود وللحياة، فطبما الأصول للعلمون، وهم الأمثال لمريقة في هذا، كانوا لا يترافون عن استخدام مناهج وعلوم مختلفة إنفاذاً لتحقيق غرضهم العلمي والبهشي. إلا أنهم ما كانوا لينكروا تلك المناهج وهذه العلوم مسمى، كما إنهم لو تركوا بشأنها، على نحو ما نرى اليوم، نظرية أو نظريات تقن لها وتدل عليها، وقد كلن حسبهم أن يشيروا بمباراة موجزة تكتنز كل هذا، ثم هناك آخرون قد انحدروا من طبقات علمية مختلفة، فجاءوا بأقوال تتوب عن التشر في الأشياء، أو تنتقل بها من كونها وقائع في الأعيان إلى كونها مستصورات ومفاهيم في الأذهان. إلا أن هذه الأقوال لم تقع عند خلعهم موقماً لافتاً، أو أن خلفهم كان دونهم علماً، فطلت هذه الأقوال غير معروفة، بل فلتت في حكم مضمومة.

وأما لِمَ كان هذا التفر من العلماء كذلك، سواء كانوا علماء أصول أم

طبقات أخرى من العلماء، فهمسبب الأفق الحضاري، أو لنقل مستخدمين مصطلحات لالاند، فهمسبب «العقل للكون» الذي أبدع عندهم «العقل للكون»، ونحن نقصد بـ «العقل للكون» العقل الحضاري، كما نقصد بـ «العقل للكون» جملة الإبداع العلمي والعرفي والثقافي الذي يقوم «العقل للكون» من خلفه سائماً ومؤملاً وموجهاً.

فلذا ما معنا إلى ما نحن فيه، معضدين بهذا التصور، فلننا نستطيع أن نقول إن من فضائل الترجمة وعظيم آثارها على مجتمع المعرفة الحضاري والوسوعي عند الصنف العربي العلمي، أن بعض المعارف وبعض العلوم التي لم يُقَنَّ لها نظرياً، ولم تجد خلفاً يطورها ويمسكها ويعمل بها، قد ظلت في حالة سبات وكمون. فلما انطلقت الترجمة في هذا العصر من الآخر باتجاه اللسان العربي المستودع لها هي ذاكرته الحضارية والعرفية، فقد وجدنا أن أرض هذه المعارف والعلوم قد اهتزت وريت، وصارت يقطعة بعد سبات، وتوقظاً بعد كمون، والبنائاً بعد سبات.

لقد تبعه العقل العربي المعاصر، بفعل الترجمة، إلى هذا كله، ولذا، فقد رأى أن إعادة النظر بذاته هي من موجبات العلم ذاته، فمثل هذه الإعادة التي تدفع الترجمة إليها وتحثها، تمثل العقل للكون في مسماه العرفي تراكماً يستطيع الأخذ به فلا يبدأ من فراغ، كما يستطيع تطويره والبناء عليه وتجاوزه.

ومن الأمور الدالة على هذا الوضع، وهي بالفعل كثيرة في مجتمعنا العرفي المعاصر، نستطيع أن نذكر اللسانيات مثلاً على ذلك، وهو مثل قريب إلينا لاشتغالنا فيه. فمذ ترجمت بعض أفكار سوسير، وبعض أعمال اللسانيين، وشاع مصطلح البنيوية في الحقل اللغوي العربي، تم نفخ غبار التسميان عن مفهوم «النظم» في التراث العربي عموماً وعند الجرجاني خصوصاً. ولقد ذهب القوم في النظر إلى هذا المفهوم مذاهب شتى، فمنهم من سماه نظرية، ومنهم من ذهب بمقدد للقرنات وينشئ المفارقات أو

المطالعات بين الجرجاني وسوسير، أو بين متصور النهاية عند الأول ومتصور
النظم عند الثاني. هذا بالإضافة إلى البعد المقدي والفلسفي والإيديولوجي
الذي تميز به تدريس محمد عبده لكتاب الجرجاني، وتحليل محمد رشيد
رضا أو تحليل محمود محمد شاكر.

ولقد يجمعتنا هذا، على هامش ما نحن فيه، تقول ليمت الترجمة ضد
الثراث، بل هي إحياء له وتجديد لمعارفه وعلومه، سواء كان ذلك بالمقارنة
تطليماً لإعادة تنظيحه وتوثيقه، أم كان ذلك بالاستغفال عليه بغية تحويله
وأخراجه من عالم النظرات والفتنات إلى عالم البناء العلمي الحقيقي
والنظريات.

ونلاحظ في نهاية هذه الفتحة أن هذه الحركة الترجمية، بشكلها
للضائفة ذهاباً وإياباً من اللغة الأم إليها، تساهم إن في إنتاج المعرفة
ونشرها، وإن في إعادة إبداع ما قوتل في كتب الثراث سبباً وكموناً.
والترجمة، أخيراً، تروطن العلم وتساهم في إبداعه وتأصيله.

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Bekhrit.com>

